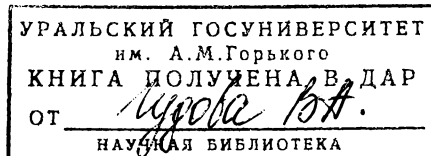


УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ ПРОБЛЕМ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ БОЛЬШОГО УРАЛА

Тезисы студенческой конференции

Челябинск 2006



Филологические проекции Большого Урала: тезисы студенческой конференции. – Челябинск: ООО Изд-во «РЕКПОЛ», 2006. – 65 с.

1355930

21 апреля 2006 года в г. Екатеринбурге, в Уральском государственном университете, на филологическом факультете состоялось уникальное событие. Восемнадцать (!) лет спустя в пространстве Большого Урала прошла первая филологическая межвузовская студенческая научная конференция. Эта встреча начинающих ученых стала настоящей победой над временем исследовательской разобщенности и разрухи.

Проведением *такого* мероприятия мы доказали, что лишь при *желании и любви* к филологии, *без* значительных финансовых вливаний можно делать, как сейчас модно говорить, продукт очень высокого качества.

Мы фактически создали свой «мини-национальный» проект. И потому уверены, что екатеринбургская встреча – только начало, и «Филологические проекции» станут знаковой традицией в пространстве Большого Урала, а может быть, и далее везде...

Вообще, предлагаемый вниманию сборник есть некая квинтэссенция того, что имело место быть 21 апреля 2006 года на филфаке УрГУ. Поэтому структурно он состоит из трех частей – по числу планировавшихся изначально секций.

Часть первая – тезисы **пленарных докладов**.

Часть вторая – секция «**Литературоведение**».

Часть третья – секция «**Языкознание**».

* * *

Благодарности

Особая – декану филологического факультета, доценту, В.А. Гудову и его очаровательной заместительнице, тоже доценту, Ю.В. Никулевой за прекрасную организацию мероприятия, также профессорам М.Э. Рут, О.В. Зырянову и доценту Д.Р. Шарфутдинову за руководство секциями.

Персональная – деканам филологических факультетов БашГУ, профессору, А.А. Федорову, ПермГУ, профессору Б.В. Кондакову, ЧелГУ, доценту И.Ю. Карташевой.

Личная – доценту С.Е. Родионовой, доценту Л.И. Миночкиной, преподавателю А.Г. Асташкину за активнейшую помощь в проведении мероприятия.

Горняя – Е.Н. Ковтун за то, что все мы вышли из филологического УМО по классическому университетскому образованию.

Автор проекта,
директор Института
гуманитарных проблем,
доц., Д.В. Харитонов

ISBN 5-87039-128-8

© ООО Изд-во «Рекпол». 2006

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Уральского Государственного
университета
г.Екатеринбург

ЧАСТЬ 1

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Л. Сайдуллаева,

БашГУ

Научный руководитель –
кандидат филологических

наук, доцент

Р. Х. Якубова

«ТЕАТР ДВУХ ИМПЕРАТОРОВ» В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

История восприятия отношения к жизни как к театру претерпела в мировой литературе значительные изменения. Первоначальное позитивное употребление понятий «игра», «кукла», «марионетка», «сцена» приобрело в произведениях романтизма негативную семантику и символику неестественности, жеманности и зависимости от воли кукловода [1, С. 426]. С точки зрения эволюции взглядов на театр жизни, Л.Н. Толстой использует в своём романе платоновское восприятие человека «как марионетки божественного происхождения» и романтическое (в его русском варианте) толкование театральных понятий, моделирующее взаимоотношения марионеток и ведущего актёра – «носителя негативной антигуманной силы». Действительно, все герои Толстого принимают участие в игре: одни являются орудием в руках высших сил, прекрасно понимая это (Кутузов, Наташа Ростова, Пьер, Марья Болконская), другие претендуют на роль кукловодов, оставаясь лишь орудием божественного промысла (Наполеон, Александр I, князь Василий, Анна Павловна).

Изображая Наполеона и Александра I, Толстой, вопреки традициям исторической науки, подчеркивает не значимость распоряжений императоров,

а театрализованность их поведения, обусловленную желанием «оставить следы на страницах летописей».

Автор «Войны и мира» с невероятной точностью и мастерством рисует самые любимые и характерные позы и жесты императоров. Бонапарт часто «одобрительно или недоверчиво качает головой», подаёт знаки подданным, взмахивая рукой, «вздёргивает плечами», «ходит взад, вперёд». Толстой подчёркивает, что в самый напряженный момент Бородинского сражения Наполеон «интересовался пустяками», «небрежно болтал так, как это делает знаменитый, уверенный и знающий свое дело оператор» [2, С. 247]. Даже в Москве, когда «тот тон великодушия», в котором он намерен был действовать, «увлек его самого», «своим актёрским чутьём чувствуя, что величественная минута начинает терять свою величественность», Наполеон подал рукою знак [2, С. 339].

Александра I, в отличие от Наполеона, Л. Толстой показывает не в активном движении и стремлении отдавать приказы, а в манере любования своей внешностью и стремлении производить эффектное впечатление «теми ласковыми словами, которые он один только умел говорить» [2, С. 17]. Поэтому важнейшую роль в изображении Александра I играют портретные характеристики, данные людьми, искренне обожающими его (Николаем и Петей Ростовыми).

Автор романа настаивает, что исполнение роли русского царя-батюшки, благодетеля и заступника Александром I во многом спровоцировано толпой, требующей от него участия в зрелищном действии и разжигающей культ обожания царя. Несомненно, что в сцене разбрасывания с балкона царем бисквитов величественный жест подачи народу еды с царского стола продиктован не только театрализованной сущностью поведения Александра I, но и зрительскими ожиданиями проявления императорского великодушия.

Актёрствование Наполеона обусловлено стремлением оправдать ожидания в большей степени, чем игра Александра I, так как за его действиями следит вся изумленная Европа. Но непрерывная игра Наполеона обусловлена так же, как и игра Александра I, наличием огромного количества зрителей, самыми постоянными из которых являются его подданные, готовые аплодировать ему и исполнять все приказы, «изгибаясь в почтении» и ожидая подачи излюбленных императором сигналов – взмаха руки, снятия перчатки и стука ногой об пол.

Таким образом, изображение театра Наполеона и Александра I, доказывающее обоюдное встречное движение театрализации и жизни, определяет своеобразие толстовского понимания роли «великих людей» в ходе истории как «ярлыков, дающих наименование событию».

Литература

1. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
2. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22-х тт. Т. 4. М., 1982. С. 247 (далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы даются в тексте).

И. Роготнев,
ПермГУ

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
доцент,
Е.М. Четина

ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ЩЕДРИНОВЕДЕНИЯ

Современное литературоведение, как известно, отличается плюрализмом подходов и интерпретаций, в чем заключается, с одной стороны, безусловный потенциал дальнейшего развития, с другой, ряд трудностей, связанных в том числе и с нарушением конструктивного диалога между представителями различных научных школ. На наш взгляд, фундаментальной проблемой литературоведческой науки стала определенная деформация общенаучной категории актуальности.

Современное щедриноведение характеризуется усиленным поиском актуального содержания; декларируемая смена научных парадигм заставляет исследователей искать новые подходы к творчеству Салтыкова-Щедрина, в связи с чем возникают новые коллизии внутри научного пространства. В то же время феномен современного щедриноведения отражает общее состояние исследований в области русской классики в целом.

В современном щедриноведении наблюдаются:

- пересмотр общественной позиции Щедрина с целью противопоставить его творчество революционно-демократическому направлению (В. Свирский [1], Т.Н. Головина [2] и др.);
- тенденция в обход актуального политического содержания вскрыть философские и мифопоэтические пласты содержания (С.Ф. Дмитренко [3], А.А. Колесников [4], С.М. Телегин [5]);

- попытки рассмотрения Щедрина в ракурсе «популярных» проблем: экзистенциализм (Ц.Г. Петрова [6]), православие (Т.И. Хлебянкина [7]), телесность (И.Н. Обухова [8]) и даже постмодернизм (Н.Б. Курнант [9]).

Своеобразным академическим противовесом безудержным интерпретациям щедринской прозы становятся продолжающиеся разыскания в области поэтики (с уклоном в область типологических связей). Внутри данного направления намечается, на наш взгляд, перспективный поворот в щедриноведении. Т.Е. Автухович [10] ставит Щедрина в один типологический ряд с риторическими произведениями XVIII в. При этом исследователь опирается на мнение М.М. Бахтина, который различал два типа смеха: гротескный, амбивалентный и чисто отрицательный, риторический. По мнению Т.Е. Автухович, «бичующий смех» Щедрина можно противопоставить народному смеху, направленному на самого смеющегося. На наш взгляд, точка зрения Т.Е. Автухович может быть серьезно скорректирована при детальном анализе материала древнерусской смеховой культуры. К связи Щедрина со смеховой традицией обращается К.В. Бельский, который противопоставляет творчество Щедрина роману Ф. Рабле (выбор материала свидетельствует об ориентации исследователя на традиции М.М. Бахтина). По мнению К.В. Бельского, социальная сатира Щедрина и «народная комика» Рабле являются двумя полюсами и двумя «основными составляющими мировой смеховой культуры» [11]. На наш взгляд, автор сужает понятия «народной комикки» и «социальной сатиры». Обращение к древнерусской традиции показывает, что эти формы смеха активно взаимодействовали.

Исходя из опыта современного щедриноведения, считаем нужным подчеркнуть, что сегодня существует насущная, но недостаточно осознанная потребность совмещения теорий М.М. Бахтина [12] и Д.С. Лихачева [13] – А.М. Панченко [14]. Современные исследователи развивают идеи Бахтина, не обращая достаточного внимания на специфику русской смеховой традиции.

Наше предположение о сложившейся в литературоведении перспективе рассмотрения Щедрина как продолжателя русской смеховой традиции подтверждается работами Б.В. Кондакова [15] и Е.Н. Пенской [16]. Говоря о «демифологизации» (Б.В. Кондаков), полемике Щедрина с «мифами» русской культуры, и «альтернативности» (Е.Н. Пенская) щедринской прозы исследователи подходят к проблеме отношения Щедрина к «миру антикультуры», «теневому миру» (Д.С. Лихачев) русской культуры, то есть смеховой культуре.

В изучении истории русской смеховой культуры творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина оставалось вне поля зрения исследователей; со-

циально-политическая, реалистическая, «революционная» сатира Щедрина, на первый взгляд, совершенно не относима к тому специфическому феномену, который мы называем «смеховой культурой». Традиционные представления о смеховой культуре обычно предполагают рассмотрение ее в рамках средневековой и крестьянской культур, связывают ее, таким образом, с «магической ментальностью».

Нам представляется, что современное щедриноведение объективно выходит к проблемам смеховой культуры как источнику «новой актуальности». Для развития этого складывающегося направления необходимо переосмыслить диалектику отношения «великой письменной» и народной культур. На наш взгляд, в современном литературоведении необходима актуализация категории народности и качественное усложнение ее содержания. Возможно, анализ щедринской сатиры в контексте русской смеховой культуры станет одной из многочисленных ступеней в разработке новой теории категории народности. В этом заключается новая общественная и литературоведческая актуальность открывающейся щедриноведению проблематики.

Литература

1. Свирский В. Демонология: Пособие для демократического самообразования учителя. Рига, 1991.
2. Головина Т.Н. «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина: Литературные параллели: Учебное пособие. Иваново, 1997.
3. Дмитренко С.Ф. Щедрин: незнакомый мир знакомых книг. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 1999.
4. Колесников А.А. Переосмысление архетипа «блудного сына» в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Писатель, творчество: современное восприятие. – Курск: Изд. КГПУ, 1999. С. 38-52.
5. Телегин С.М. Мифологические мотивы в творчестве русских писателей 60–80-х годов XIX века (Ф.М.Достоевский, М.Е.Салтыков-Щедрин, Н.С. Лесков) // Литературные отношения русских писателей XIX – начала XX в. М: Изд. МПУ, 1995. С. 148-162.
6. Петрова Ц.Г. Сатирический модус человека и мира (на материале творчества М.Е. Салтыкова-Щедрина): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1992.
7. Хлебнякина Т.И. «Святой старик» (Салтыков-Щедрин и православие) // М.Е. Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий: Материалы научной конференции. Тверь, 1996. С. 100-102.

8. Обухова И.Н. Формы взаимодействия героя и мира в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул, 2002.
9. Курнант Н.Б. Черты модерна и «состояние постмодерна» в последней книге М.Е. Салтыкова-Щедрина «Пошехонская старина» // Русская классика: Между архаикой и модерном: Сборник научных статей. СПб, 2002.
10. Автухович Т.Е. Сатира и риторика (традиции сатиры XVIII века в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина) // М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XIX-XX веков. М., 1998. С. 34-51.
11. Бельский К.В. М.Е. Салтыков-Щедрин и Ф.Рабле: специфика художественного образа и средств его поэтической интерпретации: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ставрополь, 1998. С.5.
12. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
13. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984
14. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
15. Кондаков Б.В. «Демифологизация» русской культуры в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина // Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь, 1993. С. 13-22.
16. Пенская Е.Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе. Поэтика абсурда в творчестве А.К. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.В. Сухово-Кобылина. М., 2000.

Е. Четвертных,
УрГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
О.В. Зырянов

ЭЛИЗИЙСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

В греческой мифологии Элизиум (Элизий, Елисейские поля) – это своего рода античный рай, воплощение утраченного людьми золотого века. Этот образ заимствуется русской поэзией, и в начале XIX века в ней формируется элизийский текст в его основных доминантах.

Н.Е. Меднис дает такое определение свертхтекста: «...свертхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [3, 21]. Разрозненные тексты объединяются, согласно Меднис, в единый свертхтекст в том случае, когда их связывает прикрепленность к какой-либо общей внетекстовой реалии, которая становится порождающим фактором свертхтекста. Таким порождающим фактором для элизийского текста является Элизиум. Устойчивый комплекс тем и мотивов, сопровождающих упоминание Элизия в различных произведениях, позволяет говорить о целостном элизийском тексте в русской литературе. Элизийский текст лишь частично подходит под определение топологического свертхтекста, предложенное Меднис. Уникальность его в том, что он включает в себя тексты, объединенные не вокруг какого-либо реального локуса (как, скажем, петербургский текст), а вокруг мифического Элизия, который, несмотря на свою утопичность, способен придать устойчивость данному свертхтексту. Развитие элизийского текста в литературе первой половины 19 в. проходило в несколько этапов.

1. 1810-е годы. Образ Элизия функционирует в ценностной орбите жанра дружеского послания. М.Н. Виролайнен в своей работе «Две чаши» указывает на то, что в послании часто присутствует мотив пира и смерти на пиру, среди друзей. Поскольку для этого жанра характерна идиллическая картина мира, трагизм смерти и разлуки с друзьями-поэтами снимается, – в том числе и с помощью мифа о бессмертии. Такая концепция представлена в «Элизии» Батюшкова (1810) и в стихотворении Боратынского «Элизийские поля» (1820

или 1821). Смерть предстает в этих стихах только как граница между жизнью и бессмертием. Она ничего не отнимает у поэта: ни его стихов, ни возлюбленной, ни дружеских пиров. У Боратынского поэт берет на себя особую роль: он призван стать связующим звеном между миром мертвых и живых. Он уходит, чтобы подружить поэтов, обитающих в Элизии, со своими современниками, становится проводником душ на Элизийские поля.

2. 1820-е гг. Поэтический миф об Элизии проходит проверку элегическим контекстом (у Пушкина, Боратынского). В пределах жанра элегии Элизий связывается с представлением о некоем идеальном (идиллическом) то-посе, который в рамках элегии обычно ассоциируется с прекрасным прошлым.

Идиллическое входит в структуру элегии, создавая контраст между миновавшим счастьем и безнадежностью настоящего. Возникает своеобразный параллелизм между Элизием загробным и «Элизием земным» (Боратынский). В роли земного Элизия выступает какое-либо реальное место, памятное поэту: Крым у Пушкина («Таврида»), сад в имении отца у Боратынского («Запустение»). Развитие элизийского текста шло в сторону интериоризации. Элизий переносится внутрь человеческой души, это уже не часть загробного мира, а память, в которой прошлое бессмертно. Элизий-память противопоставляется Лете как аллегории забвения [1, «Лета» и «Мой Элизий»].

3. Третий этап развития элизийского текста в поэзии XIX в. может быть выделен с большой долей условности. В 1830-е годы у некоторых поэтов (Боратынского, Тютчева) Элизий становится частью индивидуальной поэтической мифологии. Образ Элизия уже не удастся расшифровать, учитывая лишь жанровый контекст.

Примечательно в этом плане стихотворение Боратынского «Дядьке-итальянцу». В стихотворении два земных Элизия (Италия и Россия), и, чтобы оказаться в одном из них нужно преодолеть некоторое расстояние, пройти определенный путь. Жизнь человека начинает восприниматься как путь к Элизии, поиск «забвенья и покоя». Для самого Боратынского местом успокоения станет упомянутый в тексте Неаполь, в нем завершилось то путешествие, описанию которого посвящен «Пироскаф». Словно предчувствуя скорую смерть, Боратынский вносит в стихи ноту примирения с неизбежным концом. Элизий становится знаком этого примирения, принятия своей участи. Успокоение в Элизии не означает полного уничтожения, небытия. Это смерть, но переходящая в бессмертие, вечный сон, вечный мир.

Ф. Тютчев в стихотворении «Итальянская villa» (1837) еще радикальнее перестраивает созданную его предшественниками модель элизийского мифа. Тютчев противопоставляет блаженство страсти. Носителями страсти являются

сами люди, герои стихотворения. В Элизиум впервые входит нечто внешнее, враждебное к нему, несовместимое с ним. И эта сила разьедает миф изнутри: Элизиум существует и достижим для человека, но мятежная страсть, «злая жизнь», перешедшая «через порог заветный», не дает ощутить желанного покоя.

В XX веке упоминание Элизиума в литературном произведении становится отсылкой к поэзии «золотого века» (новый смысл: «золотой век» русской литературы соотносится с Элизием, который в греческой мифологии был последним «островком» золотого века человеческой истории).

Литература

1. Боратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951.
2. Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.
3. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.
4. Тютчев Ф.И. Я встретил Вас. М., 2001.

Т. Печагина,
ЧелГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
С.А. Питина

ПОНЯТИЯ «ДОБРА» И «ЗЛА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ

**(на примере романа Дж.К. Роулинг «Гарри Поттер
и философский камень»)**

Наша работа посвящена изучению понятий добра и зла в произведениях жанра фэнтези, применяя метод лексических оппозиций, контекстуальный анализ и полевой метод.

В широком смысле под словом «добро» следует понимать «представление, выражающее положительное значение чего-либо в его отношении к некоему стандарту или сам этот стандарт» (1: 675). Как и добро, зло существует только в процессе общения людей, их отношения к другим людям и социальным группам. Научно-философский словарь дает следующее определение: «Зло – ценностное представление, противоположное добру, универсалия культуры, основополагающая для морали и этики» (1: 47).

Существует множество теорий о взаимоотношении добра и зла: китайцы считали, что привлекательность добра раскрывается только при существовании зла; В.В. Лазарев утверждает, что добро и зло – противоположные полюса; по мнению Л.Н.Коган, добра или зла в чистом виде не существует.

Фэнтези – это произведение, в котором невозможное соседствует с возможным. Основные его черты – особый мир, в котором развиваются события, его замкнутость, часто наличие квеста, не обязательность смерти (на примере бессмертных эльфов, домовых, колдунов). Одним из неотъемлемых атрибутов любого произведения жанра фэнтези является битва Добра со Злом, где Зло всегда уничтожается, а Добро вознаграждается (2: 162-163). При анализе текста Джоаны К.Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» («Harry Potter and the Sorcerer's Stone») мы выделили 142 различные оппозиционные пары, причем наиболее часто встречаются противопоставления добра и зла (38).

В целом наибольшее количество оппозиций приходится на начало и конец текста. Причем, если вначале при знакомстве читателя с миром автора, используется противопоставление волшебный – не волшебный, то в конце текста доминирующей оппозицией становится добро – зло.

Лексически оппозиция добра и зла выражается не только в именах нарицательных, но и в именах собственных. Альбус Дамблдор, настолько сильный белый маг, насколько Волдеморт – черный. Их имена также являются оппозициями. «Альбус» в переводе с латинского означает «белый», «морт» – смерть. Так белый – смерть или белый – черный оппозиция, скрытая в именах двух волшебников.

Основным лексическим противопоставлением данного ряда следует считать “good – evil” («добро – зло»). Изначально эти два слова не представляли собой оппозиции: “evil” только в конце 19в приобрел ярко выраженную отрицательную окраску; “good” – обозначал объединение чего-либо, сбор, а позднее приобрел значение чего-то подходящего, сочетающегося.

В данной группе наблюдаются «перевернутые» оппозиции. Например, оппозиция “followers – enemies”, где “enemies” – на стороне добра. Они враги для зла, для последователей. Здесь слово с отрицательным значением служит для обозначения чего-то положительного.

Контекстуальные оппозиции данного ряда строятся на основе того, что принадлежит добру (желания, предметы, мысли) и что, относится к злу. Например, «silver» – «gold», «green» – «red». Серебряный и зеленый – цвета Слизерина, а золотой и красный – Гриффиндора. Таким образом, оппозиция “silver” – “gold” становится примером оппозиций лексических полей “добро” – “зло”.

Добро и зло можно проследить на разных уровнях. В начале произведения эта оппозиция приобретает больше социальный и бытовой характер, нежели магический и чудесный. В первых главах книги, где главный герой еще живет со своими дядей и тетей, встречаются следующие противопоставления: “pig” – “angel”, “sunlight” – “storm”. Эти оппозиции использованы для того, чтобы показать различия между отношениями Мистера и Миссис Дурслей, Гарри и Дадли, между самими этими героями, чтобы отразить их настроение. Второй уровень можно наблюдать уже в мире волшебников: это скрытая вражда Филча и Хагрида, приведенный – Кровавого Барона и Почти Безголового Ника. Следующий уровень – соревнование между Слизерином и Гриффиндором. Здесь представлены оппозиции “good – wrong”, “saintly – wickedly”. На этом уровне можно наблюдать решение проблемы, что хорошо – нарушить школьные правила и помочь кому-либо или сидеть и ни во что не вмешиваться и дать злу возможность действовать. Этот уровень плавно перетекает в наивысший уровень борьбы добра и зла. Наибольшее количество противопоставлений связаны с самым сильным злом, которое можно сопоставить с мировым злом – властью Волдеморта: “evil – good”, “bad – good”, “white – black”. Здесь возникают более серьезные проблемы, чем нарушение школьных правил, в данном случае уже стоит вопрос о жизни и смерти, на этом уровне автор пытается решить философскую проблему соотношения добра и зла. Не случайно в произведении появляется имя Николаса Фламель – известного философа-алхимика.

Итак, оппозиция «добро – зло» раскрывает конфликт произведения и является основной единицей, организующей систему персонажей текста. В этом классе присутствуют обычные, «перевернутые» и контекстуальные оппозиции, выражающие различные уровни противостояния добра злу.

Литература

1. Научно-философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2000.
2. Галина М.С. Авторская интерпретация универсального мифа (Жанр «фэнтези» и женщины-писательницы) // Общественные науки и современность. № 6, 1998. С. 161–170.

ЧАСТЬ 2

СЕКЦИЯ «ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»

К. Барышникова,
БашГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор
А.А. Фёдоров

ТРАДИЦИИ ДЕНДИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ О. УАЙЛЬДА

Какие ассоциации может сейчас вызвать слово «денди»? Воображение сразу рисует картинку: элегантный мужчина, безупречный костюм, возможно смокинг, галстук-бабочка, дорогая курительная трубка, ленивые отточенные движения, презрительная улыбка... Значит ли это, что дендизм – прежде всего мода, поза и стиль изысканной жизни?

Рискнем отвлечься для начала от тривиальных картинок, избрав менее стандартный ракурс – дендизм и литературная традиция. Известно, что многие писатели были денди, достаточно назвать имена Байрона, Бульвера-Литтона, Дизраэли, Диккенса, Теккерея и Оскара Уайльда из англичан; Бальзака, Стендаля, Бодлера и Марселя Пруста – из французов.

Денди постоянно присутствует в литературе XIX века как узнаваемый персонаж, а в 20-е годы в английской литературе с легкой руки издателя Генри Коулберна начинает процветать жанр “модного” романа (fashionable novel). Формула “модного” романа включала описания клубных балов, вечеров за кар-

тами, когда проигрывались целые состояния, любовных интриг, скачек и, конечно же, изысканных дамских нарядов и дендиистских костюмов. Упоминались даже реальные адреса модных портных, у которых можно было заказать подходящие туалеты.

К жанру «fashionable novel» можно отнести романы Э. Бульвера-Литтона «Пелэм» (1828), «Грэнби» (1826) Т.Х. Листера, «Тремэн» (1825) Р.П. Уорда, «Вивиан Грей» (1826) Дизраэли и др.

Но это одна сторона дендизма. Совсем другого рода проявления дендизма мы видим в творчестве и личности Оскара Уайльда. В нём причудливо соединились дендизм и эстетизм, делая его личность и его творения уникальными и неповторимыми.

Мы рассмотрим разные проявления дендизма в творчестве Оскара Уайльда: как философию прекрасного в «Портрете Дориана Грея» и как некую иронию над своим героем и самоиронию в «Идеальном муже», это т.н. «высокий кэмп».

Главная книга Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891) может быть прочитана как миф. Автор, как и миф, предлагает некий архетип, если угодно, архетип греховности красоты или красоты имморализма, как бы парадоксально это не звучало.

В романе «Дориан Грей», на наш взгляд, синтезированы как минимум три литературных жанра. В первую очередь, это блестящий образец «fashionable novel». Как и полагается в «модном романе», главный герой – денди, законодатель вкусов: «Конечно, он отдавал дань и моде, которая на время может осуществить любую фантазию, добившись всеобщего её признания, и дендизму, как своего рода стремлению доказать абсолютность условного понятия о Красоте. Молодые люди подражали ему во всём, пытаясь достигнуть такого же изящества даже в случайных мелочах, которым сам Дориан не придавал никакого значения» [1, С. 139-140].

Но Уайльд развивает старую схему романа о приключениях молодого модника, вводя пару из двух героев-денди. Первый – опытный циник (лорд Генри), второй – «золотой мальчик» (Дориан Грэй).

Помимо «модного романа», в «Портрете Дориана Грея» налицо ещё две литературные традиции: чёрная готика в духе Эдгара По (тайна портрета) и декадентский эстетизм на французский манер. Уайльд всегда восхвалял Теофиля Готье и Малларме, но наибольшее творческое воздействие на него оказал Гюисманс и его роман «Наоборот»

«Артистическая натура» в романе разложена на три персонажа. Согласно Уайльду, «Бэзил Холлуорд – это я, каким я себя представляю; лорд

Генри – это я, каким меня воображает свет; Дориан – каким я хотел бы быть, возможно, в иные времена».

Художник Бэзил Холлуорд – хранитель этической традиции, уязвимый искатель любви и справедливости. Лорд Генри – более авторитетная фигура и потому, что воплощает собой излюбленную уайльдовскую парадигму «критика как художника».

Что касается Дориана, то он к совершенству стремился, но не достиг. Его банкротство осмыслено как крушение себялюбца. И как расплата за отступничество от идеала, выражающегося в единстве красоты и правды, этом идеале эстетизма

Другая сторона дендизма в творчестве Уайльда, близка к иронии и самоиронии.

Денди присутствуют почти в каждой драме Уайльда и нередко являются ключевыми персонажами. В авторских ремарках Уайльд дает им предельно четкие характеристики. Интонация Уайльда здесь неподражаема, а ирония неожиданна и оттого тем более действенна. Например, знаковым персонажем, в этом смысле, является лорд Горинг из пьесы «Идеальный муж». Именно в его уста Уайльд вложил те искромётные фразы, которые общество приписывало ему самому: *«Видите ли, Фипс, модно то, что носишь ты сам. А немодно то, что носят другие»; «Так же как вульгарность – это всего просто-напросто поведение других людей»; «А ложь – это правда других людей»; «Другие - это вообще кошмарная публика. Единственное хорошее общество – это ты сам»; «Любовь к себе – это начало романа, который длится всю жизнь».*

Здесь мы имеем дело с особым явлением – обозначим его главные признаки. Во-первых, автор собственноручно доводит ряд близких ему идей до уровня шаржа. Во-вторых, в сниженном виде эти идеи делаются доступными для массового потребления. В-третьих, сам автор благодаря иронии сохраняет дистанцию, хотя чувствуется, что знает предмет «изнутри». Этот феномен был распознан и получил свое название только в XX веке – его назвали «кэмп».

Итак, проанализировав всё вышесказанное, мы делаем вывод, что в личности и творчестве Оскара Уайльда причудливо переплелись эстетизм и дендизм, создавая его неповторимость как творческой личности и как человека в целом.

Литература

1. Уайльд О. Портрет Дориана Грея / Пер. М. Абкиной // Уайльд О. Избранное. М., 1986.

Н. Дерябина,
УрГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
О.Г. Сидорова

СПЕЦИФИКА КОНЦЕПТА «НЕНАДЕЖНЫЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ К. ИСИГУРО (романы «Художник меняющегося мира» и «Не отпускай меня»)

Настоящая работа посвящена исследованию концепта ненадежного повествователя на примере романов Кадзуо Исигуро «Художник меняющегося мира» (1986) и «Не отпускай меня» (2005). Нас интересует определение термина «ненадежный повествователь» и воплощение этого понятия в творчестве английского писателя К. Исигуро (род. 1954).

Актуальность этой темы состоит в том, что этот термин мало исследован в сфере отечественного литературоведения, следовательно, главная цель работы – выявить специфику этого концепта.

Объектом исследования стало положение понятия «ненадежный повествователь» в системе других литературоведческих терминов.

При определении этого концепта мы будем опираться на работу Дэвида Лоджа. Он понимает под ненадежным повествователем литературного героя, который одновременно выступает повествователем и сам является действующим лицом сюжета, его роль заключается в выявлении зияния между художественной реальностью произведения и ее видимостью.

Также мы будем следовать определению К. Куявинска-Кортни и А. Гросса, согласно которому представление событий ненадежным повествователем кажется недействительным вследствие намеренного искажения фактов, либо вследствие случайной ошибки. Это ведет к разграничению точек зрения автора и самого повествователя.

В ходе нашей работы мы идентифицировали ненадежного повествователя как элемент поэтики художественного текста, ведущего повествование от первого лица, обладающего изначально фрагментарным сознанием; ненадежный повествователь является носителем основных событий романа и основной точки зрения, что дает ему право кодировать текст самостоятельно. Мы подчеркнули двойствен-

ную природу ненадежного повествователя и охарактеризовали отношения между ним, автором и читателем. Кроме того, мы рассмотрели концепт ностальгии как характерное для ненадежного повествователя мироощущение.

Мы пришли к выводу, что в произведениях с вовлечением ненадежного повествователя наблюдается противоречие объективной картины мира, которую мы получаем вследствие нашего представления о реальности, и картины мира, выстроенной нарратором. Обе картины мира не могут быть достоверными. Это ведет к поливариантности трактовок: в самом произведении не указывается конкретно, что факты, описанные повествователем, искажены. Так как точка зрения автора имплицитна, читатель имеет возможность интерпретировать текст различно.

В ходе анализа двух романов мы пришли к выводу, что главную роль в произведениях играет хронотоп: посредством микширования временных границ, переходов от одного пространственно-временного плана к другому создается определенный эмоциональный тон, к тому же, именно благодаря такой кажущейся неустойчивости внутренней ткани романа повествователь оказывает сильное воздействие на читателя.

Повествователь в «Художнике меняющегося мира» является ненадежным, поскольку искажает факты вследствие личной заинтересованности; субъективная память героя, представленная в произведении, дает нам возможность оценить события только с позиций повествователя, ограничивая наш угол зрения. Так, объективная картина художественной действительности противопоставляется индивидуальному восприятию окружающего мира повествователем, и это несоответствие сближает читателя с имманентной структурой самого текста.

В романе «Художник меняющегося мира» читатель выведен эксплицитно, что позволяет говорить о появлении в системе внутритекстовой коммуникации фигуры наррататора, который не является персонажем романа и не играет активной роли в тексте, однако устанавливает однонаправленную связь между ненадежным повествователем, принадлежащим художественной реальности романа, и читателями, находящимися за пределами текстовой структуры.

Ненадежность повествователя проявляется и на уровне языка: мотив осведомленности/неосведомленности, являющийся центральным в произведении, рефликтируется в тексте посредством использования определенных лексических и грамматических структур.

Мы приходим к выводу, что использование в романе лингвоспецифичных концептов подчеркивает обособленность повествователя и его художественного мира от реальности в целом, и этим достигается автономность имманентной структуры текста.

Повествователь в романе «Не отпускай меня», напротив, не является ненадежным, поскольку повествователь не скрывает факты, не искажает их, но даже стремится дать нам по возможности объективную картину художественной действительности. Также мы усмотрели связь между характером повествователя и жанровой спецификой романа.

На примере анализа двух романов К. Исигуро мы доказали, что произведения с ненадежными повествователями являются сложными по своей фактуре, многозначными. Они трудны для анализа, поскольку на каждом уровне – на лексическом, грамматическом, мотивном – можно обнаружить специфические особенности, которые могут прояснить природу повествователя, его мотивации и эмоциональные составляющие.

Литература

1. Lodge, D. The Unreliable Narrator // Lodge D. The Art of Fiction. Penguin Books, 1992. 240 p
2. Kujawinska-Courtney, K.; Gross, A.S. Words about Eloquence. Moscow – Kaluga, 1998.

Е. Гарник,
УрГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
Т.А. Снигирева

ФОРМАТ ЖУРНАЛА

(на материале глянцевого

и независимых журналов Екатеринбурга)

Формат журнала может быть рассмотрен как сложное устойчивое многокомпонентное явление, которым обеспечивается единство журнала, целостность его образа в глазах читателя.

В Екатеринбурге журнальная ситуация складывается из журналов трёх типов: «толстые» журналы («Урал», «Уральский следопыт»), глянцевые журна-

лы («Я покупаю», «Банзай!», «Стольник», «Ле», «Эпатаж», «Вкус», «Сомелье», «Екатеринбург» и т.д.) и независимые журналы («ZaArt», «Э.Ф.», «Рубильник», в 2002 году существовали «Комод» и «Вкл./Выкл.»). За 2005 год появилось несколько «пограничных» по типу изданий («Живой Журнал», «Театральный сезон», «TheMagazine», «Точка», «Move!» и т.д.). Значит, вопрос о функционировании понятия «формат журнала» остается актуальным в силу того, что формат – это такое явление, которое объединяет выпуски журнала и с точки зрения восприятия читателем журнала, и с точки зрения создания журнала.

Категория «формат журнала» – основание для типологии журналов при разделении их на гляцевые и независимые. Независимые журналы функционируют в системе «издатель-журнал-читатель», где все три звена играют одинаковую роль, а для гляцевых журналов необходима замена одного из звеньев: «рекламодатель-журнал-читатель».

Цель создания журнала. Глянцевый журнал нацелен на коммерческий успех и социальный статус (как журнала, так и членов редколлегии), независимый – на выражение мыслей авторов журнала, формирование альтернативы существующей («коммерческой») прессе, завоевание социального статуса (но иного рода, чем для гляцевых журналов).

Целевая аудитория. Читатель – важнейшее звено в обеих системах. Характеристики аудитории (демографическая, социальная, ценностная) имеют первостепенное значение. Позиция журнала по отношению к читателю: если глянцевый журнал играет роль «законодателя моды» и советчика, то независимый журнал предполагает построение диалога с читателем на равных.

Тематическое наполнение. Оба типа журналов могут быть специализированными и многопрофильными. Выбор темы напрямую связан с численностью и качественным составом аудитории.

Заголовочный комплекс журнала. Заголовок журнала, как и его обложка, являются своеобразным кодом журнала, при считывании которого происходит «узнавание» читателем «своего» журнала. Глянцевые журналы используют прямые связи между заголовком и содержанием журнала, не вовлекая читателя в игру смыслами. Основным средством привлечения внимания для гляцевого журнала становится полноцветная яркая обложка с красивой фотографией. Иную стратегию избирают независимые журналы. Игра с читателем (иногда даже игривость), свойственная этим журналам, проявляется себя на всех уровнях – в том числе и в заглавиях.

Креолизованный текст – сообщение текста не только вербально, но и с помощью иконических знаков. В современных журналах встречаются тексты полной и частичной креолизации. Таким образом, внешний вид журнала

приобретает особое значение: и бумага, и качество исполнения полиграфии, и качество иллюстраций. Именно это «работает» при формировании позитивного облика потребителя глянцевого журнала, и примером может послужить любая рекламная статья в глянцевом журнале. В независимых журналах основу составляют тексты частичной креолизации.

«Защита читателя» (по А.А. Реформатскому). Активизация графической стороны текста для более удобного восприятия содержания текста читателем. Наиболее характерно для заголовков и разного рода врезок на страницах журналов. Достаточная, недостаточная и избыточная защиты. При этом в первую очередь учитывается тип издания и адресат.

Стиль письма. В обоих типах журнала стиль избирается с ориентацией на читателя: читатель должен «узнавать себя» в текстах журнала, что делает текст более понятным для читателя. С этим связаны и наборы «кодовых» слов, клише, наиболее часто встречающихся в журналах тех или иных типов. В частности, формулировка: «Открытие нового бутика итальянской обуви марки «Ballin» – одно из самых значимых в жизни нашего города. Восхищение самых знаменитых женщин планеты – лучшая характеристика этого бренда» (журнал «Нарру»), – возможна в глянцевом журнале, но не в независимом.

Жанровая наполненность. Наиболее популярными жанрами являются интервью, рекламная статья, информационная статья и рецензия. Сохраняя общую цель журнала и логику его развития, каждый материал направлен на соблюдение «правил» данного журнала. Модификации жанра важна при анализе формата журнала.

Реклама самого журнала. Для формата журнала важен контекст физического существования журнала, статусность места распространения и способа рекламирования. В силу экономических причин независимые журналы не проводят столь масштабные рекламные акции, тем не менее, своей небольшой и порой специфичной рекламой поддерживают заданный код общения с читателем. Самый распространенный для независимых журналов способ рекламы – общение читателей (как реальных, так и потенциальных) между собой. Глянцевые же журналы осваивают более масштабные рекламные площади: многочисленные биллборды, системы дисконтных карт и др.

Обозначенные элементы формируют формат журнала. Характеристика каждой позиции обуславливает принадлежность журнала к определённому типу – глянцевому или независимому изданию. Ряд журналов («Театральный сезон», «Move!», «Точка») невозможно строго отнести к одному из названных типов – они занимают промежуточное положение, при этом тяготея к какому-то конкретному типу, что является свидетельством того, что

между глянцевыми и независимыми журналами нет абсолютного разделения. Результатом этого является схожесть используемых стратегий при формировании формата журнала.

А. Бороненко,
ЧелГУ

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
доцент,
А.Г. Бент

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА М. ФРЕЙНА «ОДЕРЖИМЫЙ»

Структура и обоснование специфики романа многим литературоведам представляются недостаточно выясненными, отсюда современные обозначения жанровых особенностей тех или иных произведений [1]. Нет однозначного мнения в критике на жанровую специфику романа М. Фрейна «Одержимый».

- Мы считаем, что роман Майкла Фрейна «Одержимый» – это современный английский постмодернистский роман.

- За **романом** закрепляется множество различных черт и свойств, таких как объем, дифференциация персонажей, особенный хронотоп, интерес к личности человека, конфликтность романной ситуации, психологизм, особенный характер романного героя и пр. Для нас же более важным представляется такой аспект романного жанра, как разноречие, которое, во многом, определяет специфику романа. По М.М. Бахтину, разноречие, вводимое в роман, – «это чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций» [2]. М.М. Бахтин выделяет [3] три вида представленности разноречия в романе: 1) гибридизация (чужая речь, рассеянная чужая речь, гибридные конструкции, псевдообъектные мотивировки), 2) диалогизованное взаимоотношение языков (вариация и стилизация), 3) чистые диалоги, чья особенность заключается в том, что говорящие люди в романе

стремятся к полному непониманию друг друга. Нами было проанализировано 120 страниц романа и были найдены все случаи представленности разноречия. Наиболее распространенной формой в романе является рассеянная чужая речь (например, «Registers a disposable income too low to allow my adventures in the art market to get much beyond postcard reproductions» [4] – здесь чужое слово полностью принадлежит кругозору секретарши в художественной галерее, скептически оценивающего протагониста). Для рассматриваемого романа характерен иронический эффект, создаваемый за счет различных форм ввода разноречия. Часто наряду с ироническим эффектом присутствует и эффект отстранения.

- Говоря об «английскости» этого романа, необходимо применять два подхода, культурологический и собственно литературоведческий.

- Для английского романа 20 века характерны следующие черты, которые находят отражение и в романе «Одержимый» – коллизия испытания, интерес к внутреннему миру личности, непредсказуемость главного героя, интерес к форме “first-person novel” (как следствие, объективизация главного героя всеми способами – рассеивание сведений о главном герое (имя, Мартин, появляется на 26 странице, фамилия, Клей, на 106), фабульная недосказанность и т.д.), интерес к искусству.

- Черты английского характера, нашедшие отражение в рассматриваемом романе, – индивидуализм, двойственность мироощущения, природа как культивируемое игровое пространство, особое отношение к женщине, к жилью, к животным, к городу, английские реалии, ирония, чужаковатость (которую в данном контексте надо заменять на «одержимость»), мультикультурность (“I feel like Lensky, on the eve of his futile duel with Onegin”[5] и т.д.).

- Ирония характерна для рассматриваемого романа и упоминается в обеих частях нашей работы. Особенно важной она становится при рассмотрении романа «Одержимый» как **постмодернистского романа**, так как в эстетике постмодернизма ирония приобретает особую роль.

- Многие исследователи называют одним из средств актуализации иронии в постмодернизме интертекстуальность[6]. В частности, в рассматриваемом присутствует интертекстуальность на уровне жанровых конструкций искусствоведческого, исторического и криминального романов; эти конструкции иронически переосмысляются.

- Более наглядны же непосредственные интертекстуальные включения в тексте, например, “I come in out of my wasted land”[7] – здесь повествование

ведется из кругозора простого нидерландца (в очередной раз), и в его уста вкладывается отсылка к поэме «Бесплодная земля» Т.С. Элиота.

- Исследователь Коновалова говорит[8], что ирония является единственным действенным способом противостояния тотальной симуляции в рамках культуры постмодерна. В связи с этим она упоминает понятие симулякра, псевдовещи, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и изображаемым. Можно говорить о некой симулякрности объекта-медиатора главного героя – картины “Merry-makers”, якобы принадлежащей кисти Брейгеля.

- **Подводя итог**, можно сказать, что роман Майкла Фрейна «Одержимый» это современный английский постмодернистский роман, в котором на всех уровнях большую роль играет ирония.

Литература

1. Роман-лексикон «Хазарский словарь» Павича, роман-фьюжн «Одиночество-12» Ревазова, роман-пунктир «Улетающий Монахов» Битова.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 137
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 116
4. Frayn M, “Headlong”, Faber&Faber, London, 1999 – S. 323
5. M. Frayn, “Headlong”, Faber&Faber, London, 1999 – S. 326
6. Коновалова О.А. Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна. Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 Кемерово, 2005 178 с. РГБ ОД, 61:05-9/221; Орлов, М.Ю. «Текстообразующая ирония в русской и англоязычной прозе», Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 Саратов, 2005 170 с. РГБ ОД, 61:05-10/1362
7. Коновалова О.А. Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна». С. 95
8. Коновалова О.А., «Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна». С. 91

Н. Горьковец,
ЧелГУ

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
доцент,

Л.И. Миночкина

ЧЕХОВ И ЛИТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНИЗМА: ПОВЕСТВОВАНИЕ ПОД ЗНАКОМ КУЛЬТУРНОЙ МИФОЛОГЕМЫ

(«Чайка» Чехова и «Ворона» Кувалдина)

Объектом нашего исследования является Чехов и литература постмодернизма. Современные писатели обращаются к тексту Чехова «Чайка». Это и Василий Аксенов с пьесой «Цапля», и Юрий Кувалдин с повестью «Ворона», и Николай Коляда с пьесой «Курица», и Борис Акунин с пьесой «Чайка». Заголовки этих произведений носят цитатный, аллюзийный характер и, пользуясь терминологией А. А. Щербакова, «программируют» чтение с определенной оценкой [1].

Деформированные чеховские заглавия обозначают дистанцию между временем Чехова и нашим временем, а значит, изменения в мире, обществе, человеческом поведении и взглядах. Это обращение к заглавию разворачивается в тексте и обращением к сюжету чеховского произведения, воспроизведением чеховской ситуации. Активизируя читательскую память, они провоцируют на поиски чеховских образов, мотивов, героев, то есть как бы «приглашают» читателя к творческому воссозданию «смысла» текста.

Мы остановимся на повести Кувалдина «Ворона», развивая мысль В. Б. Катаева о том, что это произведение написано под знаком культурной мифологемы [2]. Исследователь Зара Минц характеризует мифологему как «свернутую программу» целостного сюжета. Становясь (уже на основе метафорических связей по сходству) обозначением тех или иных персонажей или ситуаций символистского текста, мифологема актуализирует потенциально заложенные в ней «сюжетные значения» и оказывается программой сюжетного поведения героев или развертывания ситуаций «текста-мифа». Одновременно она несет в себе всю полноту «статических» признаков отображаемого ими целостного образа или ситуации. Мифологема оказывается, таким образом, еще более

мощным аккумулятором смыслов, чем метафорический символ, а, вмещая в себя и признаки этого последнего, она становится знаком, наиболее пригодным для того, чтобы восприниматься как символ с безграничным числом значений – знак «всего» [3].

Повесть Кувалдина не является «свернутой программой» целостного сюжета, так как писатель-постмодернист утратил веру во что-либо значащее и имеющее какую-либо ценность. «Ворона» написана по канонам постмодернизма. Кувалдин в своем произведении искусно воссоздает ощущение всего мира как текста и себя как погруженного в интертекстуальную среду, когда ты говоришь до тебя сказанными словами. Чехов же создал свою пьесу идейно и художественно завершенной. Повесть не утверждает чеховские идеалы, заложенные в «Чайке», и не развивает одну из главных мыслей автора об ответственности каждого за общий ход вещей. Итак, это повествование под знаком культурной мифологемы.

Герои повести, подобно героям Чехова, порываются решать мировые вопросы, но автор постоянно снижает их образы, подчеркивая, что речь в данном случае идет не о гордой белокрылой чайке, а всего лишь о черной вороне. Это дискредитация образа-символа чайки, хотя Кувалдин и показывает трагически складывающуюся жизнь своих героев. Но это всего лишь попытка передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения, скептическое отношение к любым авторитетам, как следствие, ироническая их трактовка. Авторитетов для постмодернистов не существует, за исключением авторитета письма, авторитета текста. В начале повести все обитатели даже собираются послушать, как на домашней сцене Маша будет читать написанный Мишей заумный монолог. Но монолог этот не о Мировом Духе, а всего лишь о “метафизике черной вороны”, летающей над свалкой человечества. Таким образом, функции этих и других персонажей «Вороны» интертекстуальны и мифологемны.

Диалоги персонажей Кувалдина как бы в чеховской манере: каждый говорит о своем. «Ворона» Кувалдина предполагает несколько уровней прочтения. Уровень современного сюжета: с финансовыми пирамидами, новыми русскими и лицами кавказской национальности, растерянной интеллигенцией и т. п. Затем – включение современных дискуссий об искусстве, о постмодернизме, отсылающее к соответствующему массиву критических текстов. Есть соотнесенность с дискурсом классических русских споров и рассуждений о России, о вечности, о Боге и т.д. И, конечно же, соотнесенность с классическими текстами, с сюжетами, отрывками, отдельными фразами из чеховских пьес. И в этом тоже проявляется мифологемность повести Кувалдина.

На наш взгляд, повесть Кувалдина «Ворона» – яркий пример повествования под знаком культурной мифологемы. Писатель-постмодернист отталкивается от культуры как от несомненной жизненной реальности и составляет новый текст из разбитой вдребезги, на черепки, на осколки пьесы Чехова.

Литература

1. Щербаков А. А. Чеховское заглавие как объект рефлексии в современной литературе // Век после Чехова. Международная научная конференция. М., 2004, с. 246-248
2. Катаев В. Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. – М., 2002, с. 209-214
3. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 70, 75-76

Е. Данченко,
ЧелГУ

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
доцент кафедры филология
Д.В. Харитонов

СТИЛЕВЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В «ЛЕГЕНДАХ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА» М. ВЕЛЛЕРА

Михаил Иосифович Веллер ныне один из самых популярных авторов-прозаиков. Свежие сюжеты, необычная стилистика, неожиданные поступки и неординарные помыслы героев – вот слагаемые успеха Веллера.

Актуальность исследования короткой прозы М. Веллера, наполнившего ее новыми принципами «отражения» современной действительности и изображения человека в условиях осознания абсурда реальности, подтверждается и

возросшим интересом литературоведов к данному автору на протяжении последних лет, и одновременно сохранением целых не исследованных фрагментов его творчества. К таковым в полной мере можно отнести своеобразие стиля Веллера. Отсюда проистекает и основная задача – проследить стилевые проявления формотворческих / формостроительных процессов на примере сборника коротких рассказов «Легенды Невского проспекта». Для реализации поставленной задачи необходимо, как нам представляется, выявить и проанализировать стилевые особенности произведений заявленного автора на нескольких уровнях:

- словесном;
- жанровом (с акцентом на целевой установке жанра короткой прозы).

Изучение каждого из уровней мы будем связывать с содержательным планом художественных произведений.

В связи с заявленной темой исследования, хотелось бы обозначить границы достаточно широкого понятия «стиль», в пределах которых мы работали. Самое существо стиля заключается в его «организационной «законодательной» природе, проявляющееся во внешних, видимых слоях произведения» [1]. Мы, в свою очередь, хотим обратиться к одному из таких слоев – языку.

В данной работе мы представим фирменные, на наш взгляд, стилистические особенности «Легенд Невского проспекта».

Уже в названии Веллер заявляет жанр своего произведения – легенды. Но в отличие от традиционного понимания легенды, как предания о каком – либо историческом событии или героических подвигах с явной долей вымысла, а иногда – фантастики, Веллер говорит о настоящем, более того, в его произведениях нет фантастики.

В основе каждой из историй лежит своего рода анекдот. Еще в 18 в. анекдотом стали называть малые повествовательные жанры юмористического характера. Сегодня под анекдотом принято понимать «краткий устный рассказ злободневного бытового или обществ.- политического содержания с шутиливой или сатирической окраской и неожиданной остроумной концовкой. Анекдот Веллера восходит, скорее к анекдоту 18 века, нежели к современному. Задача автора – не просто вызвать смех, а показать через призму легкой иронии философию бытия, отсюда и основной стилистический прием – **конфузная ситуация**. Этой задаче подчинено и художественное слово, которое активно вбирает и просторечие, и жаргон, и канцеляризмы, экспрессионализмы, собственно – книжную лексику, образуя своеобразный **лексический коллаж**, отражающий особенности современного лексикона.

Характерной чертой словесной формы русской литературы конца XX века, как отмечают специалисты, стала своеобразная «**смещенная лек-**

сика», точнее нетрадиционное употребление, заключающее в себе возможность речевого и смыслового выбора.

Строить первую очередь выписали англичан. Англичане приехали, покрутили своими английскими носами, сделали какие-то пробы воздуха и воды, и сказали, что в гостинице они жить не будут. («Марина»). Здесь английский нос – не просто одна из черт европейского профиля, а часть лица, наиболее *выдающая* чопорность и брезгливость англичан.

Особая манера речи автора в его произведениях, на наш взгляд, заключает в себе черты сказового повествования: «Под сказом я разумею такую повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика» [2].

В своих легендах Веллер показывает абсурдность бытия в целом и в частности отсталость российской жизни по сравнению с «продвинутым» западом. Стилистически это отражено в коверкании иноязычных слов, произнесении их на русский манер: «...Его звали Уолтер, сокращенно – дружески – Волт, а Болтом его уже потом прозвали.» («Марина»). «...За пиджак он получил более, чем рассчитывал и через недельку также более получил за шуйзы». («Легенда о Фиме Б.»). Напрямую эта черта связана с содержанием рассказов. Вот характерный пример: рассказ «Марина» – о мечте бедной девушки легкого поведения выйти замуж за англичанина и уехать за границу. Выйти-то она смогла, вот только с охмурением перестаралась – Уолтер влюбился не только нее, но и российскую жизнь и решил не возвращаться на родину. Это и понятно, ведь тогда он еще жил в России на правах почетного англичанина, самое интересное началось после...

Здесь стоит заметить: одним из излюбленных мотивов М. Веллера является так называемый мотив «после...». Когда читаешь рассказы, создается впечатление, что автор, лихо закрутив сюжет, доводит его до кульминационной точки, делает еще один маленький шаг и обрывает на этом, а что было после остается только гадать... Так, например, мы не знаем что случилось с проституткой Мариной, когда она получила «Мерседес», посадили ли в тюрьму Фиму Бляйшица, или как сложилась судьба «заблудшего патриота» инженера Маркычева и т.д.

Итак, мы выделили наиболее интересные стилевые проявления языка М. Веллера в сборнике «Легенды Невского проспекта»:

- ориентацию на язык сказа
- прием конфузной ситуации
- лексический коллаж
- «смещенную лексику»

и так называемый мотив «после...». Перечисленные особенности, напомним, обусловлены жанром короткой прозы, в основе которой лежит анекдот и особым мироощущением автора.

Литература

1. Эйдинова В. В. Стиль писателя и литературного критика 20-х гг. М., 1991. С. 5.
2. Эйхенбаум Б., Литература, 1927 / ЛЭС. С. 214.

ЧАСТЬ 3

СЕКЦИЯ «ЯЗЫКОЗНАНИЕ»

Л. Шаймиева,

БашГУ

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,

доцент,

Е.П. Кислова

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ PR-ТЕКСТОВ

(на материале конкурсных студенческих PR-проектов)

В современном информационном обществе активно развивается PR-коммуникация.

PR реализуется в основном при помощи PR-проектов, т.е. документов, которые включают план позиционирования организации, исследование целевой аудитории и т.д., в том числе – **систему PR-текстов**. Текст, вслед за И.Р. Гальпериным, понимается нами как «произведение речетворческого процесса, обладающее цельностью (содержательным единством), связностью (обладает системой средств связи), завершенностью и т.д. PR-текст, кроме того, реализует одну из PR-целей.

В качестве объекта изучения мы выбрали студенческие конкурсные PR-тексты, так как 1) «взрослые» PR-тексты изучены достаточно хорошо, а студенческие работы мало изучены и 2) отличаются большей фантазией (т.н. креативностью).

Рассмотрим содержательные особенности студенческих PR-текстов. Наблюдение показывает, что содержание PR-текстов обусловлено единым мифом проекта. Под мифом в пиарологии понимают образную интерпретацию реальности, связанную а) с целями организации; б) с интересами и потребностями целевой аудитории.

Покажем это на примере текстов, объединенных проектом «Саквояж» – сеть сумчатых магазинов» (Уфа, 2005). Миф проекта звучит так: *«В магазинах «Саквояж» живут сумки с душой. Каждая из них хочет, чтобы у нее был свой Хозяин, чтобы доставлять ему радость и помогать ему в достижении различных успехов; хочет быть хорошим другом для своего Хозяина»*. Рассмотрим реализацию данного мифа на примере одного из видов PR-текстов – PR-обращений (письменных обращений сумок к своим Хозяевам).

Содержание каждого PR-текста («обращения») образует ассоциативно-смысловое поле. Ассоциативно-смысловое поле – это система разноуровневых единиц текста (словоформ, словосочетаний, предикативных частей), объединенных общим (ключевым) концептом.[7] Эти единицы текста в рамках одного концепта объединены между собой ассоциативно-смысловыми отношениями и называются ассоциативами. Содержание PR-текста представляет собой систему нескольких ассоциативно-смысловых полей, обусловленных несколькими ключевыми концептами (например, *сумки, забота, восхищение*). В рамках одного проекта ряд PR-текстов объединен общими ассоциативно-смысловыми полями.

Языковые особенности студенческих PR-текстов также обусловлены едиными целями проекта: помогают создать образ организации. На морфологическом уровне это проявляется высокой частотностью в употреблении существительных и прилагательных, которые создают и детализируют образ заботливых сумок-домашних питомцев, основную метафору проекта. Употребление глаголов (в т.ч. перформативов) помогает показать проявление этой заботы (в процессе, динамике) (*обещаю... желаю...*). Интересно и частотное использование притяжательных местоимений, подчеркивающих принадлежность и особое отношение сумок к своим Хозяевам.

Для реализации мифа и выражения ключевой метафоры проекта активно используются стилистические средства:

1) тропы и фигуры: метафоры, разрабатывающие *ключевую метафору* и миф в целом (*Зададим дурь здоровью..., сумчатая революция* – подчеркивает образ сумок-животных, хороших друзей), эпитеты (*...стильный багаж*); анафора (*...для того, чтобы у каждой сумки был хозяин, чтобы у*

каждого Хозяина была сумка). В других текстах исследованных PR-проектов находим не менее яркие средства: симплока (*Он живет хоккеем... Он мечтает о хоккее*); изоколон (*...дети играют, родители наблюдают*), антитезы (*«Здоровье – жизнь! Наркотики – смерть»*); сравнительно – сопоставительные и параллельные конструкции (*«Лучше примем витамин, чем уколем героин»*).

2) Воздействие, основная функция PR-текстов, обуславливает высокую степень их экспрессивности и на лексическом, и на синтаксическом, и на текстовом уровнях, отсюда использование большого количества окказиональных неологизмов: *«антисвин»* (символ проекта), *Дуремарики на смену нарикам!* (*дуремар – «кончай дурить!»*), ... *самый меткий урнопопатель* и др; протезы при образовании новых слов (*...момент СВИНстины, ...мегадворник* и т.д.).

В большом количестве используются экспрессивные синтаксические формы: *Дисконтная карт будет вручаться только участникам сумчатой революции и никому больше! ...скидку 30..., нет, 40 процентов!!!* Уровень экспрессивности ярко выражается в обилии восклицательных предложений: *Задавим зло здоровьем! ...Родился человеком – будь им!»* и др.

3) Ярко выражен диалоговый характер PR-текстов: *Даже попугая научили говорить «нет»! А тебя? Не бойся отказываться от того, что убивает! Скажи «нет» наркотикам!*

В будущем интересно более подробно и глубоко изучить содержательные и языковые особенности и других разновидностей PR-текстов.

Литература

1. Чумиков А.Н. Связи с общественностью: теория и практика: Учеб.пособие / А.Н.Чумиков, М.П.Бочаров. М.: Дело, 2004. С.18.
2. Кривоносов А.Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций /А.Д.Кривоносов. СПб.: Изд-во С.-Петерб.ун-та, 2001.
3. Евстратов Е., Харжевская Ю. PR-проект «Саквояж» – сеть сумчатых магазинов».
4. Рашитов З., Гайнутдинова Д., Юлдашева С., Фаталиева Л. «Задавим зло здоровьем!».
5. Михеева Е., Жуковская Е., Ахматнуров А.Р. «Родился человеком – будь им!»
6. Борисов Б.Л. Технологии рекламы и PR: Учебное пособие /Б.Л.Борисов. М., 2004.
7. Болотнова Н.С. Об изучении ассоциативно-смысловых полей слов в художественном тексте // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века. СПб., 1998. С. 242-247

Л. Аллаярова,

БашГУ

Научный руководитель –

кандидат педагогических наук,

доцент,

Л.И. Дьяченко

ИНВЕКТИВНАЯ ОЦЕНКА В КОНФЛИКТОГЕННЫХ ТЕКСТАХ

Из многих явлений, характерных для функционирования русского языка в современных средствах массовой информации, наиболее заметными представляются такие, как глобальная авторизация публицистического дискурса, что в условиях расширения информационного поля и несоблюдения конвенциональных норм приводит к появлению конфликтогенных текстов, в которых инвективная оценочность провоцирует конфликт между адресантом и персонифицированным субъектом текста, приводящим к росту информационных споров.

Инвектива – понятие, трактуемое в современной лингвистике нечетко. Существует узкое и широкое понимание термина *инвектива*. При узком понимании термина под инвективой имеют в виду обценную лексику (мат). В широком смысле термин *инвектива* означает резкое выступление против кого-либо, чего-либо; оскорбительная речь; брань, выпад. Мы термин *инвектива* будем употреблять в широком значении.

Интенции субъекта, акты его взаимодействия с адресатом в средствах массовой коммуникации часто реализуются в инвективной оценке, с помощью которой субъект, выражая свое отношение к какому-либо явлению, пытается вызвать адекватное отношение у адресата. Исследователи выделяют прямые оценки, т.е. выражающие отношение субъекта открыто, и косвенные, выражающие отношение субъекта не открыто, а завуалировано.

Возможно использование следующих языковых средств для выражения прямой оценки: 1) лексика, обозначающая антиобщественную, социально осуждаемую деятельность: *спекулянт, аферист, бандит, жулик*, а также лексика, обозначающая насильственные, незаконные, осуждаемые действия, которые приписываются лицу: *захватить, попрасть, терзать, надуть*; 2) слова, содержащие в своем значении резко негативную эмоционально-экспрессивную оценку лица: *негодяй, хам, мерзавец*; 3) окказионализмы, со-

здаваемые с целью оскорбить, унижить адресата: *правозащитничек, демшиза, прихватизатор*. Например: *Может, опять правду расскажут, заступятся теперь уж за музей, если «правозащитничек» не успеет переправить иконы в надежное место*. Слово *правозащитничек* образовано при помощи суффикса субъективной оценки -ек, придающего уничижительное значение с элементами иронии исходному слову *правозащитник*. Кроме того, компонент уничижительности усиливается кавычками, которые придают слову *правозащитник* обратный смысл. В словосочетании *на волне ельцинской «демшизы»* слово *демшиза* представляет собой окказиональное образование, построенное путем сложения усеченных основ (демократия+шизофрения=демшиза), созданное с целью оскорбить, унижить адресата, представив его политические взгляды как психическую болезнь; 4) многозначные слова с актуализацией периферийного оценочного значения в определенных словосочетаниях: «несуразный» означает не только «нелепый», но и «несообразный», поэтому «несуразные цены» означает «явно завышенные цены». Неопределенные местоимения *какой-то* и *некий* имеют одно общее значение: (какой-то) 1. Неизвестно какой («Толковый словарь русского языка» Ожегова С.И., Шведовой Н.Ю.). Но *какой-то* имеет еще и значение, получившее в словаре помету «разговорное, неодобрительное»: 4. Не заслуживающий внимания, уважения. Следовательно, словосочетания *какой-то кандидат наук, некий психолог* в определенных контекстах можно трактовать как неодобрительные, пренебрежительные, презрительные высказывания об адресате; 5) слова и словосочетания, содержащие в своем значении оценку свойств личности человека, которые в действительности ему не присущи или это неизвестно: *паранойальная настойчивость*; 6) конструкции с положительной оценкой лиц, но исключающие субъекта из числа таковых: *Никита Михалков тратит деньги на свою косметику, на свои наряды, а честный человек употребил бы их для других целей*. Негативная оценка деятельности Н.С. Михалкова заключена в противопоставлении действий Михалкова действиям честных людей, т.к. он «тратит на свою косметику, на свои наряды»; 7) сравнительные и фразеологические обороты, метафоры, в т.ч. зоосемантические (например, *свинья, хищник, осел, баран*), содержащие инвективную оценку: *Этот хищник захватил с помощью вооруженных бандитов здание писательского издательства «Советский писатель»*. В слове *хищник* негативная оценка является компонентом лексического значения, которое образовано путем метафорического переноса с прямого значения «животное, поедающее других животных». Следовательно, слово *хищник* употреблено в значении «тот, кто наживается на ограблении кого-нибудь, на

расхищении общественного, народного достояния» («Толковый словарь русского языка» Ожегова С.И., Шведовой Н.Ю.).

Косвенная оценка может выражаться с помощью внутритекстовых и затекстовых форм подачи информации.

1. Затекстовые формы – такие, в которых оценка выражена словесно, но непрямо, не непосредственно, она подразумевается пишущим (говорящим), и логически выявляется читателем (слушателем) на основе содержащейся в тексте информации. Это такие средства выражения косвенной оценки, как атрибуция, сверхобобщение, расширение, парафраза, эвфемизмы, гипербола, создание контекстов самодискредитации объектов описываемой ситуации (например, цитирование), риторический вопрос.

2. Пресуппозитивные, затекстовые формы – это такие, в которых оценка в тексте вербально не выражена. Она дается на базе информации, которую и пишущий (говорящий), и читатель (слушатель) знают: прецедентные тексты, имена и ситуации, аллюзии, медицинская терминология и т.п.

Зачастую СМИ нарушают лингвистическую безопасность личности, общества и государства. В уголовном и гражданском законодательстве Российской Федерации насчитывается уже около трех десятков типично «журналистских» правонарушений: унижение чести, достоинства и деловой репутации, оскорбление, клевета, распространение материалов противоправного содержания, пропагандирующих расовое и национальное превосходство или неполноценность, призывающих к насильственному изменению конституционного строя, массовым беспорядкам и пр. Во всех этих случаях выводы лингвиста-эксперта могут оказаться весьма важными для справедливого разрешения гражданских или уголовных дел, так как особенность этих правонарушений заключается в том, что совершаются они посредством вербального поведения.

А. Агафонова,
БашГУ

Научный руководитель-
доктор философских наук,
профессор,
Л.М. Васильев

МЕНТАЛЬНЫЕ СФЕРЫ РУССКОГО ЯЗЫКА: ПОНИМАНИЕ И УБЕЖДЕНИЕ

Понимание – один из важнейших аспектов мыслительной деятельности человека, оно необходимо ему. Вот почему проблема понимания стала одной из основных не только в психологии и психолингвистике, но и в языкознании. В результате обобщения данных толковых словарей русского языка, психолингвистических исследований нами было сформулировано определение понимания как процесса, основанного на способности человека улавливать смысл, процесса, зависящего от совокупности нескольких психологических факторов, а именно: конкретной ситуации, характера статусно-ролевых отношений между собеседниками, невербальных элементов речи. Также этот процесс зависит от значений лексико-грамматических элементов текста и от явности/неявности выражения смысла. В результате процесса понимания у человека в памяти фиксируются некоторые факты, взгляды, мнения, которые становятся его убеждениями.

2 классификации процесса смыслового восприятия.

(и предикатов понимания):

1 – Кузьменко, Наумова Залевская – 3 части:

а) объект восприятия – «имена мыслительных текстов»

(типа «комментарий») и адъективы (типа «ясный»)

б) субъект восприятия – имена лиц (например «путаник»)

и адъективы (например «понятливый»)

в) процесс восприятия – базовые предикаты (« понимать»)

Предикаты 3 группы принадлежат к тому или иному этапу смыслового восприятия

(И.А.Зимняя – 2 классификация):

1) Побуждающий этап – глаголы типа «улавливать (на лету)»

2) Формирующий этап – глаголы типа «понимать»

3) Реализующий – глаголы типа «додуматься до чего»

Пример – художественный текст роман «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского. Стремление героев к тому, чтобы собеседник понял их мысли и стремления, скрытый смысл, который заложен в их речи и, как следствие, преобладание реплик: «Понимаете/понимаешь? (из 100 исследованных предикатов – 33 слова «понимать») Преобладание по численности предикатов, относящихся к формирующему этапу понимания вывод: данный этап является для человека основным, а относящиеся к нему предикаты – наиболее употребительными. Также преобладание по численности предикатов из групп «объект восприятия» и, процесс восприятия.

Вывод: преобладание в тексте тех или иных предикатов понимания объясняется их особенностями с точки зрения психолингвистики (их отнесенностью к той или иной группе психолингвистических классификаций).

О. Глотина,
ПермГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор,
В.А. Салимовский

ЛИНГВОИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДИСКУРСА (НАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

Особенностью политической и общественной жизни последних лет является ее направленность на гуманизацию. Актуальной признается необходимость религиозной, национальной, гендерной терпимости. Тем не менее в нашей речи регулярно реализуются те или иные стереотипы, порождающие враждебность. Цель данной работы – рассмотреть функционирование дискурса вражды (его национального аспекта) на материале политического сверткста последних лет. Для исследования нами были выбраны тексты, помещенные на официальных сайтах ЛДПР, «Родины», КПРФ, как крупных и политически активных партий современной России. Необходимо сделать оговорку, что их официальная программа в области национальных отношений в полной мере соот-

ветствует законодательству. Более того, в их программах можно найти призывы к дружбе народов: «равноправие наций, дружба народов» (www.rodina.ru); «прекращение братоубийственных межнациональных конфликтов, восстановление дружбы и сотрудничества народов» (www.cprf.ru). Возникает вопрос, реализуются ли эти установки в непрограммных текстах, которые, по своей сути, являются истинным лицом партии?

Под свертхтекстом, вслед за Н.А. Купиной, мы будем понимать «совокупность высказываний, текстов, ограниченную темпорально и локально, объединенную содержательно и ситуативно, характеризующуюся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального/анормального» [1]. Данное определение позволяет нам понимать тексты и высказывания деятелей различных политических партий как единый свертхтекст с его специфическими чертами. Они имеют темпоральную (от установления демократического многопартийного режима и до сегодняшнего дня) и локальную (территория России) ограниченность, содержание их чаще всего обусловлено происходящими в стране событиями политической, экономической, социальной и культурной сфер. Целевой установкой политического свертхтекста будет агитирование за свою фракцию, не только в предвыборное время, но и на протяжении всего функционирования партии.

Теперь обратимся ко второму необходимому нам понятию. Вслед за В.А. Мишлановым и В.А. Салимовским под *дискурсом враждебности* мы будем иметь ввиду «дискурс, который выражает враждебность одних людей к другим и/или в соответствии со своей целеустановкой воплощает психологические причины враждебности и потому закономерно вызывает ее» [2]. Содержание высказывания обуславливается негативными предрассудками относительно того или иного предмета (в интересующем нас случае – относительно национальности). Следствием этого является самовоспроизводимость дискурса.

Исходя из целевой установки политического свертхтекста, можно предположить, что в дискурсе будут достаточно широко использоваться стереотипы. «Дискурсивные практики, актуализирующие отрицательные стереотипы в отношении тех или иных групп населения, являются удобным средством обретения популярности у части электората» [3]. Полагаем, что этой «частью электората» будет являться наименее социально благополучная часть населения.

После анализа значительного количества единиц политического свертхтекста нами были выделены два основных способа организации в нем дискурса национальной вражды.

Обвинения в ущемлении прав своей нации «*Особенность русской нации - она никогда не совершала насилия. Нет никаких фашистов, ни в одном городе... Русские пытаются себя защитить от местных торговцев с Кавказа...*»; «*Они насилюют русских женщин и девочек. Этим самым они выталкивают русских из Казахстана*» (www.ldpr.ru). В данных примерах перед нами обвинение в агрессии по отношению к русским, более того, именно к мирному населению (*женщины и девочки*), кроме того, реализуется частая черта дискурса: использование спорной, иногда заведомо ложной информации (*русская нация никогда не совершала насилия, она только пытается себя защитить*).

Второй выделенной нами моделью, более популярной, будет **обвинение в принадлежности «чужих» к криминалу**, а в свете последних событий - к терроризму. Здесь отмечены как достаточно яркие примеры, где напрямую упоминаются боевики, бандформирования, националисты и террористы, так и имплицитные смыслы, где образ криминала возникает как бы подсознательно.

«*Господин Кадыров-младший будет контролировать пол-Кавказа, и при этом под его начальством будет полтора-два десятка тысяч бывших бородачей, спустившихся с гор по его призыву*» (www.rodina.ru). Здесь перед нами прямое ассоциирование Кавказского населения с террористами.

«*Вот в Татарстане хотят фотографироваться на паспорт в платочках. Зачем правоверной мусульманке вообще нужен паспорт? Одеда платочек - сиди дома. А учиться и работать будут люди с фотографией без платочка...*». Показателен вывод, который делает автор статьи: «*Это международные стандарты, безопасность человечества*» (www.ldpr.ru) В основе стереотипа - традиция восточных женщин носить платки, с одной стороны, а с другой, очевидна апелляция к визуальному образу шахидки. В сознании читателя складывается модель: если татарские женщины ходят в платке, значит, вероятно, они террористки.

Сделаем необходимые выводы. В ходе исследования нами были выделены две основных модели построения дискурса вражды в политическом сверткесте: 1. Обвинение в ущемлении прав нашей нации; 2. Предположение о принадлежности инородцев к криминалу.

Кроме того, можно отметить несколько характерных черт дискурса: использование неточных, недоказанных или заведомо ложных сведений; причиной критики является обычно внешность, традиции или темные страницы в истории народа. Условно все речевые единицы можно поделить на две группы:

те, которые только воспроизводят и создают стереотип, и те, которые наряду с этим призывают к активной агрессии.

Следует предположить, что расширение эмпирической базы в дальнейшем поможет выделить дополнительные модели организации дискурса и помочь в его детальном описании.

Литература

1. Купина Н.А., Битенская Г.В. Сверхтекст и его разновидности // Человек-Текст-Культура. Екатеринбург, 1994., С.215.
2. Мишланов В.А., Салимовский В.А. Дискурс враждебности как социальный феномен. (В печати.
3. Мишланов В.А., Салимовский В.А. Указ. соч.

М. Тодер,
ПермГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,

В.А. Салимовский

ИНТЕРНЕТ-ФОРУМ КАК КОМПЛЕКСНЫЙ РЕЧЕВОЙ ЖАНР

В современной науке функциональная стилистика может считаться традиционной. Однако в последнее время лингвисты все чаще уделяют внимание текстам, которые не укладываются в существующую модель функционально-стилевой дифференциации. Примером такого текста может служить интернет-форум. Его, как нам представляется, нельзя отнести ни к одному из традиционно выделяемых шести функциональных стилей.

Зададимся вопросом: каким образом происходит формирование высказывания (текста) и как можно определить его стилистическую принадлежность? Согласно модели Якобсона [1], речевая ситуация полностью определяет вы-

бор языковых средств, а значит, и формирование соответствующего речевого жанра и стилистическую окраску речи. Иной точки зрения придерживается М.Н. Кожина [2]. Главенствующую роль в стилеобразовании она отводит целостному комплексу экстралингвистических факторов. Связь элементов внутри стиля становится не просто формальной, а функционально-речевой, представляющей единство внутрилингвистического и экстралингвистического.

Ни та, ни другая точка зрения, на наш взгляд, не может считаться исчерпывающей. Основы для синтеза этих теорий заложил М.М. Бахтин [3]. Он считает, что ближайшая ситуация и ближайшие социальные участники (то, о чем говорит Якобсон) определяют окказиональную форму и стиль высказывания. Более длительные и существенные социальные связи (экстралингвистические факторы по Кожиной) определяют более глубокие пласты структуры высказывания.

Задача данной работы – рассмотреть базовые экстралингвистические факторы и факторы ближней среды, определяющие стилевую принадлежность интернет-форума как комплексного речевого жанра. В качестве материала были использованы данные форумов Teton и Everon, в частности – разделы, посвященные обсуждению фильма «Дневной дозор».

Обратимся к интенциям, организующим дискурс. Мы выделили четыре установки, которые наиболее полно реализуются в тексте. Это стремление пишущего продемонстрировать:

1. Компетентность в заявленной теме
2. Эрудированность
3. Знание молодежной культуры
4. Оригинальность

Для начала рассмотрим текстовую структуру форума. В ней можно выделить три основных прагматических элемента: логин (псевдоним пишущего), собственно текст (содержательная часть) и подпись (фраза, ставящаяся после текста). Логин и подпись всецело ориентированы на проявление собственной оригинальности. Приведем примеры логинов: *Юная*, *МС^2*, *Russian Vodka*, *Oisee* и др.

Происхождение и принцип образования одних логинов понять несложно (производные от имени, названия явлений действительности, имена литературных героев и т.п.), смысл других остается загадкой для стороннего наблюдателя.

Еще большее стремление к оригинальности обнаруживается при обращении к подписям. Среди них встречаются, например, такие: *Что НЕ делается, всё к лучшему...*; *Таких как я – вообще нет. В.Хлебников – Маяковскому.*

Дальнейшее исследование будет касаться собственно текстовых сообщений. Проследим реализацию установки на компетентность в заданной теме. Выделим некоторые моменты, в которых это проявляется особенно ярко.

1. Использование специальной терминологии (*сингл, брэнд, собрэндинг, рецензия, сюжет, раскадровка, продактплэйсмент и т.п.*), зачастую «псевдотерминологии» (*эффект лоскутного одеяла, русофобия*).

2. Оценочные реплики:

- Сценарий достаточно многогранен:

- *Но что больше всего разочаровывает в фильме - поголовная люмпенизация и маргинализация всех без исключения действующих лиц, светлых лиц, темных лиц, неважно.*

Очень близко к установке на компетентность находится установка на эрудированность. Вот некоторые примеры ее реализации в тексте.

1. Особая лексика:

- термины различных наук (*эпитеты, компиляция*)

- слова неразговорного стиля (*панегирик*).

2. Отсылка к культурным явлениям (произведениям искусства, деятелям науки и т.д.):

- По хитросплетению интриг Дневной Дозор превосходит и Турецкий Гамбит и даже Шерлока Холмса.

- Я, конечно, не поклонник Фрэйда, но, по-моему, это говорит о каких-то наклонностях режиссера.

Довольно сложно отграничить от данной интенции установку на знание молодежной культуры. К ней мы отнесли те высказывания, в которых:

1. Употребляется лексика, характерная для молодежной среды (*рэпак, респект, падонок, ИМХО, Ин эни кейс, Дозор жжжот, коммент, инфа*)

2. Содержится отсылка к современным фильмам и актерам/исполнителям: – *Только ради спецэффектов стоит смотреть, скажем, 1-ю Матрицу, или Город Грехов.*

- Во-вторых, актеры. Собственно, тут как в «Гарри Поттере», только чуточку хуже.

3. Упомянуты любые явления, лица, предметы и т.п., популярные в молодежной среде:

- Все больше мне нравится г-н Goblin: пока читала его комментарии по поводу «ДД», чуть со стула не падала от смеха!

Наиболее распространены проявления целеустановки на оригинальность. Реализация всех прочих интенций в конечном итоге имеет своей целью показать оригинальность автора, его отличие от других, собственный стиль и т.п.

В этом случае можно анализировать особенности каждого отдельно взятого автора на всех уровнях - от графики до синтаксиса. Отметим лишь намеренное отступление от правил орфографии, что встречается практически в каждом тексте (мАсква, нипадеццки, телевайзер, падонок, классс). Также встречается обращение к «языку падонков».

Несмотря на то, что стилевые нормы, образующие интернет-форум, четко не определены, большинство сообщений на форуме близки друг к другу в стилевом отношении. Это позволяет нам предполагать, что существующие стилевые нормы не подавляют индивидуальность, а оказываются достаточными для ее выражения.

Литература

1. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. М., 1975
2. Кожина М.Н. К основаниям функциональной стилистики. Пермь, 1968
3. Бахтин М.М..Марксизм и философия языка. М., 2000.

И. Смирнова,
ПермГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
М.П. Котюрова

СТРУКТУРА СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

В последние годы в лингвистике всё большую роль играют антропоцентрические принципы исследования. Функционирование языковых единиц разных уровней изучается по отношению к носителю языка – человеку. «Человек становится точкой отсчёта в анализе тех или иных явлений,<...>

он вовлечён в этот анализ, определяя его перспективы и конечные цели»[1]. «Человеческий фактор» в языке может быть выражен эксплицированно (дейксис, модальность, экспрессивность) и посредством структуры предложения, в частности сложноподчинённого предложения (далее - ССП). Грамматическая структура ССП несёт в себе особую, добавочную информацию, накладывающуюся на лексическое наполнение предложения. Некоторые модальные характеристики (реальность, ирреальность, достоверность/недостоверность) заложены уже в самой структуре СПП (например, реальность в предложениях, выражающих сопоставительные отношения; ирреальность в предложениях со значением обусловленности). Отношения, выраженные внутри СПП посредством подчинительной связи, являются значением данного типа предложения. Эти отношения устанавливаются говорящим (пишущим) и зависят от ряда экстралингвистических факторов. Следует при этом отметить, что степень выраженности антропоцентрического компонента зависит от структурного типа СПП. Таким образом, все виды СПП можно иерархически распределить по степени выраженности антропоцентрического компонента, но сделать это достаточно сложно, так как критерий распределения в данном случае субъективен.

Особенности употребления СПП разных видов, в различной степени выражающих «человеческий фактор», зависят от целей автора данного текста, выбирающего лишь те конструкции, которые наиболее соответствуют поставленным задачам. Материалом нашего исследования послужили современные (2000–2005 годы) научные, публицистические и художественные тексты в объеме 54000 словоупотреблений.

Коммуникативные задания **научного стиля** (сообщение нового знания, доказательство его истинности и др.) требуют установления точных и логичных отношений между исследуемыми объектами. Здесь наиболее часто используются максимально антропоцентрические конструкции, которые структурно устанавливают те или иные отношения в тексте (ССП с придаточными со значением обусловленности). При этом употребление различных видов антропоцентрических конструкций варьируется в зависимости от окраски научного знания. Все тексты объединены наиболее общими закономерностями функционирования языковых единиц, однако работы, относящиеся к разным научным дисциплинам, характеризуются индивидуальными особенностями выбора, функционирования и строения языковых единиц, в частности СПП. Например, Особенности употребления, строения и значения СПП в текстах по геологии во многом обусловлено спецификой геологии как науки. Это прежде всего описательная дисциплина. Во многом этим можно объяснить своеобразие грамма-

тических и синтаксических конструкций данного текста. Количество СПП в тексте незначительно. СПП с определительными придаточными в значительной степени преобладают над другими видами СПП. СПП с определительной придаточной частью выполняют основную функцию описания – характеризуют предмет, явление или их части с точки зрения свойств, качеств, местоположения, времени образования и т.д.

Публицистический стиль отличается широтой тематики, жанровым разнообразием, неограниченностью в использовании языковых средств, поэтому мы сознательно ограничили себя информационными жанрами в рамках данного стиля. Все публицистические тексты ориентированы на факт, документ, реальность, следовательно, очень большую роль в них играют предложения с модальностью достоверности. При этом в любом публицистическом тексте имеет место анализ событий, явлений, фактов действительности. В таких случаях активно используются условные и причинно-следственные СПП. Автор в ходе рассуждения, размышления сам устанавливает наличие определенного рода отношений между событиями и явлениями окружающего мира. В исследованных нами информационных текстах ведущей является задача сообщения новостей и их комментирование, что и обуславливает появление в текстах разного рода стандартных конструкций, нейтральных в плане оценки. К таким структурам можно отнести СПП с придаточными изъяснительными. В публицистических текстах они чаще всего выполняют только одну функцию - передачи чужих слов, мнения, отсылки к более компетентному в данной области человеку или организации. Например, *Генерал Валдас Туткус после встречи с президентом Адакусом заявил, что выводы комиссии по расследованию катастрофы СУ-27 не будут полностью обнародованы*[2].

Общеизвестно, что в художественных текстах могут использоваться абсолютно любые языковые средства, однако в своей особой эстетической функции. Из всех языковых средств в каждом отдельном случае отбираются лишь те, которые в наибольшей степени подходят для передачи авторской мысли. По нашим данным только в произведениях художественного стиля использованы все возможные типы СПП. Причем, именно здесь они максимально полно реализуют свои функции. Отличительной чертой этих текстов является и необычайное богатство форм для передачи разного вида отношений в тексте. Так, изъяснительное предложение в художественном тексте способно передавать целый спектр видов деятельности человека: речевую, мыслительную, эмоциональную, познавательную, волевою, оценочную – а также эмоциональное и интеллектуальное состояние человека. При этом, способы выражения данного содержания могут варьироваться.

Таким образом, прослеживается строгая зависимость употребления единиц определенной семантики от определяющих это употребление экстра-лингвистических факторов, что отражает антропоцентрическую направленность данного типа языковых единиц.

Литература

1. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине 20 века // Язык и наука конца 20 века. М., 1995. С.207.
2. Российская газета. 4.10.2005. № 223. С.2.

О. Воронина,
УрГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор
Н.А. Купина

СЦЕНАРНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» В РОМАННОЙ ПРОЗЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ

Работа написана на стыке стилистики художественного текста, лингвокультурологической и когнитивной лингвистики. Основное внимание было сфокусировано на том, как прозаик разрабатывает концепт «любовь».

Разработка темы, посвященной изучению художественного представления концепта «любовь» проходила в три этапа.

На первом этапе исследования были проанализированы определения понятий «концепт» и «менталитет», представленные в терминологических словарях. На основе списка дефиниций, выделения актуальных компонентов значений рассматриваемых терминов были отобраны рабочие определения, необходимые для проведения анализа выбранного материала. Термин «концепт» мы понимаем как понятие, выраженное в языковой форме, содержащее в себе

объемное ассоциативное социокультурное представление о классе явлений, складывающееся из множества слов, контекстов и текстов. Среди рассмотренных научных теорий концепта выделяем труды З.Д. Поповой, И.А. Стернина [2002; 2006], актуальные для нашей работы. В этих трудах концепт представлен в виде поля, имеющего ядро с устойчивыми признаками и периферию, состоящую из непостоянных концептуальных слоев-признаков. В центре исследовательского внимания оказывается художественный образ мира, в котором ментально значимые концепты получают индивидуальное авторское преломление [Попова, Стернин 2002; Попова, Стернин 2006; Попова, Стернин, Чарыкова 1998; Чарыкова 1998 и др.].

На втором этапе исследования мы рассмотрели толкования слов группы «любовь» в словарях русского языка различных типов, чтобы выявить концептообразующие признаки или семантические признаки, которые составляют языковое содержание концепта «любовь». Слово «любовь» является исконно русским и обладает разветвленной семантической структурой.

На третьем этапе исследования на основе слов группы «любовь» в контексте высказываний и текстовых фрагментов, извлеченных способом сплошной выборки из романа Л. Улицкой «Искренне ваш Шурик» (2004), нами были сконструированы сценарии, определяющие авторское понимание содержания концепта «любовь». В границах каждого сценария выявляются содержательные признаки концепта, маркирующие индивидуально-художественный образ мира, конструируемый в прозаическом произведении.

Анализ реализации концепта «любовь» в тексте романа сосредоточен на двух культурных сценариях – двух экспозициях к основной сюжетной линии. В процессе анализа выявляются содержательные слои концепта «любовь» по методике моделирования сценария, предложенной Н.А. Купиной [2005] и включающей исследование субъектной организации, организации пространства и времени, а также выявление смысловых граней концепта «любовь» в каждом фрагменте.

Проведенный анализ модели сценария-1, который получил условное наименование «*Любовь из книжки: Верочка и Александр Сигизмундович*», соответствующего экспозиции-1 к основной сюжетной линии, позволил выделить следующие слои концепта «любовь». В авторской интерпретации среди смысловых приращений, наполняющих содержание концепта, на первый план читательского восприятия выдвигается «любовь» как «сильное эмоциональное влечение, взаимная, реальная или выдуманная, расположенность субъектов друг к другу». Важным является смысловой компонент «физическое влечение, физическая близость». Данные смысловые пласты развивают линию авторского

понимания любви как чувства, скрашивающего неудачи, позволяющего забыть о них. Непосредственно с любовью связан фрагмент сценария, охватывающий важное событие – рождение ребенка (Шурика). В восприятии Веры любовь – чувство, которое соединяет ее с дорогим человеком. Любовь представлена Л. Улицкой как такое всепоглощающее отношение к другому, которое отодвигает весь мир на задний план, заслоняет его собой. Любовь трактуется автором как миг наслаждения и постоянное, непреходящее состояние души. Любовь понимается в тексте как сила, не поддающаяся влиянию внешних препятствий, преодолевающая все преграды, безумная романтическая страсть.

Во второй экспозиции к главной сюжетной линии, которая в исследовании получило условное название «*Любовь-служение: бабушка и мать*», лейтмотивом проходит тема любви к ребенку, заботы о нем. В связи с чем выделяются такие элементы концептуального содержания, как «особое отношение к ближнему», «особое отношение к детям, забота» (то есть внимание, попечение), «жертвенность», «служение близким» (то есть выполнение любящим определенной деятельности, направленной на благо любимого), защита.

Таким образом, сценарий-2 обогащает содержание концепта «любовь» следующими смыслами: любовь в авторском понимании – это привязанность, *забота*, стремление оберегать, ограждать от несчастий малых и слабых, это *служение* близким, *жертвенность*.

Основная сюжетная линия вбирает в себя концептуальные смыслы, разрабатываемые в экспозиции-2 - «*Любовь-служение: бабушка и мать*». Доминирующим чувством в отношениях героев здесь становится чувство жалости. Лейтмотив *жалости* охватывает основную сюжетную линию.

В объекте любви проступают черты ребенка: все женские персонажи, вызывающие любовь главного героя, слабые, хрупкие, беззащитные. С помощью использования форм ласковых обращений (*Ласочка, Светочка*) и уменьшительно-ласкательных суффиксов (*ножки, ручки, плечики, косточки, хрящики, свитерочек, шарфик, маечки*) автор усиливает впечатление уязвимого, хрупкого существа, требующего заботы, поддержки. Любовь Шурика к женщинам жертвенна. Концептуальные смыслы - «служение», «забота», «сочувствие» – получают в тексте глубокую разработку. Доминирует содержательный компонент «жалость».

Любовь и жалость сливаются в одно эмоционально-нравственное понятие – «любовь-жалость». Слова *жалеть, жалость* и *любить, любовь* в тексте многозначны. Слово «любовь» является именем культурного концепта. Последний сближается с понятием «жалость», которое выступает как неотъемлемая грань любви.

Литература

1. Улицкая Л. Искренне ваш Шурик: Роман. М.: Изд-во Эксмо, 2004. 448 с.
2. Купина Н.А. Современный дамский роман: жанроспецифические признаки // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2005. Вып. 8.
3. Попова З.Д., Стернин И.А., Чарыкова О.Н. К разработке концепции языкового образа мира (материалы для обсуждения) // Язык и национальное сознание. Материалы региональной научно-теоретической конференции, посвященной 25-летию кафедры общего языкознания и стилистики Воронежского университета 16-17 июня 1998 г. Воронеж, 1998. С. 21-23.
4. Попова ЗД., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж, 2002.
5. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. Научное издание. Воронеж, 2006. 226 с.
6. Словарь русских народных говоров. Вып. 9. Л.: Наука, 1972. С. 63.
7. Чарыкова О.Н. Менталитет и «образ мира» // Язык и национальное сознание. Материалы региональной научно-теоретической конференции, посвященной 25-летию кафедры общего языкознания и стилистики Воронежского университета 16-17 июня 1998 г. / Научный редактор И.А. Стернин. Воронеж, 1998. С. 26-27.

Е. Коган,
УрГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
М.Э. Рут

ПРЕДМЕТНАЯ ЛЕКСИКА В РУССКОЙ И ЯКУТСКОЙ ПАРЕМИИ

Одним из способов отражения рефлексии являются наглядные образы, закрепленные в предметной лексике языка. Эта закреплённость различна у разных народов. Данное исследование предполагает выявление набора предметных лексем, способных участвовать в передаче аб-

страктного знания, в русском и якутском языках. Обращение именно к якутскому материалу для сопоставления обусловлено существенным различием русской и якутской культур: разные хозяйственные уклады, быт, вероисповедание и т. п.

В качестве источника материала выбраны пословицы и поговорки, поскольку именно в них наиболее ярко обнаруживается стремление представить обобщенное знание с помощью конкретных образов. «Человек традиционной культуры, рассказывая о себе и мире, мыслит не абстрактными рассудочными понятиями: миф как первая форма постижения мира, его воспроизведения и объяснения, тесно связан с целостным чувственным образом, с символом» [1, С.4].

В ходе работы отобраны пословицы и поговорки, содержащие лексику конкретной предметной семантики. Выделены две основные лексические группы: 1) «Природа», куда вошли такие подгруппы как «Ландшафт», «Явления природы», «Деревья», «Животные», «Птицы», «Рыбы» и т.д.; 2) «Человек» с подгруппами, содержащими лексику, описывающую части тела человека, его социальную и профессиональную принадлежность, а быт (жилище, артефакты, пища).

Процентное соотношение лексики данных групп составило у якутов 42% – «природная» и 56% – «человеческая», у русских 29% и 66% соответственно. Можно заключить, что для описания нематериальных понятий русские предпочитают антропоцентричный ориентир, у якутов явного предпочтения нет.

В русской паремии детально проработана сфера быта. Представлено большее количество названий инструментов, предметов домашней утвари, одежды, например: *горшок* (*Мал горшок, да мясо варит*); *котел* (*Две бараньи головы в один котел не лезут*); *коромысло* (*Бабий ум – коромысло: и криво, и зарубисто, и на оба конца*); *подойник* (*Не купив коровы, да завел подойник*); *подушка* (*У меня подушка под головой не вертится*) и т. д. У якутов список ограничивается *люлькой* (*Это место, где я привесил люльку*), *горшком* (*Заранее не ставь горшок на огонь*), *чашкой*, *ложкой* (*ястреб до чашек, сокол до ложек*). Из одежды в якутских пословицах и поговорках присутствуют *рукавицы*, *шапка*, *дох* и *шаманский костюм*, в русских же упоминается и *сарафан*, и *кафтан*, и *платье*, и зипун, и рубашки, и мн. др.

Можно отметить более активное отношение русских к области личных имен. Если для якутов она представлена лишь одним именем – *Моттой* (*Все равно, что сказать: вся вина на Моттое*), то здесь упоминаются *Макар* (*Все шишки на бедного Макара валяются*), *Фома*, *Ерема* (*Прочили за Фому, а взял Ерема*), *Варвара* (*Зачем к Варваре, как свое в кармане*), *Семен* (*Людской Семен, как лук зелен, а наш Семен в грязи завален*) и др.

С другой стороны, в якутской паремии значительно более детально проработана лексика, обозначающая части человеческого тела. Если в русских

пословицах и поговорках упоминаются лишь названия основных частей тела, такие, как *голова, шея, уши, живот*, то в якутских названы также *кадык* (*Дышит кадыком, ступает на носках*), *печень* (*Душа в печень ушла*) и другие, вплоть до *родинки* (*Вина не черная родинка*).

Существенной чертой якутской паремии является конкретизация образа. Например, при упоминании рыбы или птицы, а подавляющем числе случаев представлены гипонимы (*таймень, лосось, карась, ери; ястреб, орел, кряк-ва, чирок*). У русских же чаще используются гиперонимы типа *рыба, птица*.

Таким образом, материал демонстрирует явную специфику использования предметной лексики в паремии двух народов, объясняющуюся разницей их культур.

Литература

1. Габышева Л.Л. Слово в контексте мифопоэтической картины мира (на материале языка и культуры якутов). М., 2003.

О. Мехралиева,
УрГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
Л.Г. Бабенко

ФУНКЦИИ ЛЕКСИКИ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В СОЗДАНИИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА (на материале рассказов Н.А. Тэффи)

Цветообозначения в художественном тексте несут определенную нагрузку, влияют на его понимание. Основную текстовую функцию в формировании цветовой картины мира выполняет прежде всего лексика цвета.

Рассматривая цветообозначения в рассказах Н.А. Тэффи, мы сталкиваемся с двумя сферами их функционирования. Это, во-первых, использование цветовой лексики в изображении внешнего выражения эмоций, проявляющихся

в облике персонажа, его поведении (сопровождает внутреннее переживание эмоций), и, во-вторых, в изображении предметов туалета, одежды, личных вещей персонажей.

Мы сравнили данные, полученные в результате исследования текстов и словарных статей «Русского ассоциативного словаря» под ред. Караулова Ю.Н. (2002, Т. 1.).

Основными цветами, участвующими в создании психологического портрета персонажа, являются красный, белый, черный и желтый (зеленый).

Нас интересовали реакции носителей русского языка, типа: «красиво», «красивый», «яркий» («красный»); «красивый», «человек», «молодой», «нежный» («белый»); «красивый» («черный»); «лимон», «больной», «гепатит», «ядовитый», «желчный», «измученный», «кислый», «не нравится», «неуютный», «нехороший» («желтый»). Со словом «зеленый» у носителей русского языка реакций, тематически связанных с болезнью и несчастьем нет.

В текстах рассказов Н.А. Тэффи **красный цвет** символизирует смущение, отчаяние, неуверенность, скромность. Красный цвет передается глагольными формами, а глагол наиболее всего приспособлен к передаче динамичного действия, которое и в сюжете, и во внешности является основным свойством повествования автора. *Моретти покраснела, засмеялась и продолжала уже другим тоном...* («Кокаин»).

Белый цвет также представлен глаголами. Красный цвет символизирует обиду, недосказанность, притворство, а белый – пустоту. Эти два цвета используются для выражения обычного состояния героев. Они указывают на то, что герои живы, всем своим существом переживают состояние счастья, или вспоминают о минутах и мгновениях счастливых дней. Красный и белый цвета у Н.А. Тэффи – цвета жизни для героинь, которые одержимы какой-то идеей, чаще всего это идея о несчастье другого человека, чем идея о своем собственном счастье (ср. «Счастье»). *Может быть, она действительно побледнела оттого, что ей было жаль Бориса Николаевича...* («Весна»).

Желтый цвет передается не глагольными формами, а прилагательными. Прилагательное как часть речи не приспособлено к передаче динамики действия. Поэтому желтый цвет подается, как состояние персонажа, способное измениться, т.е. идея динамики заложена в прилагательном, как потенциальная. *Сидит Лизанька...желтая, отекаящая какая-то, руки красные* («Учительница»). *Наши все, конечно, из постелей вылезли, лица зеленые, зубами щелкают...* («Счастье. Рассказ петербургской дамы»). Желтый цвет условно

можно назвать цветом отчаяния, злобы, безнадежности. Желтый цвет начинает ассоциироваться с болезнью, а красный или белый символически обозначают здоровье: *Благодетельница наша! – скажут они и будут розовые, здоровые* («Аптечка»).

Палитра, представленная в одежде персонажей и в предметах туалета гораздо разнообразнее лексики цвета, используемой при описании проявления эмоций. Доминирующий в одежде цвет – ярко-красный, красный, розовый, бешено-розовый, черный, а потом уже белый. Героини рассказов Н.А. Тэффи переносят свои эмоции в свой внешний облик, кардинально меняются, преображаются. В этом преображении основная роль принадлежит деталям одежды, туалета. Но, как известно, ни одна вещь не может существовать в отрыве от своего владельца. Этим раскрывается характер персонажей.

Итак, изображение внешности персонажа строится по принципу контраста, в котором участвуют три цвета: красный, белый и желтый (зеленый), которые символизируют 2 основных ситуации: возбужденное состояние, переживание счастья, герои здоровы (красный и белый цвет), и болезненное состояние (желтый цвет).

Таким образом, анализ словарных статей ассоциативного словаря подтверждает результаты контекстологического анализа рассказов Н.А. Тэффи. Смысловое наполнение цветообозначений не является неожиданным для читателя, оно изначально заложено в сознании носителя русского языка, за исключением лексемы «зеленый», которую можно считать результатом индивидуально-авторской категоризации мира.

Т. Печагина,
ЧелГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
С.А. Питина

ПОНЯТИЯ «ДОБРА» И «ЗЛА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ

**(на примере романа Дж.К. Роулинг
«Гарри Поттер и философский камень»)**

Наша работа посвящена изучению понятий добра и зла в произведениях жанра фэнтези, применяя метод лексических оппозиций, контекстуальный анализ и полевой метод.

В широком смысле под словом «добро» следует понимать «представление, выражающее положительное значение чего-либо в его отношении к некоему стандарту или сам этот стандарт» (1: 675). Как и добро, зло существует только в процессе общения людей, их отношения к другим людям и социальным группам. Научно-философский словарь дает следующее определение: «Зло – ценностное представление, противоположное добру, универсалия культуры, основополагающая для морали и этики» (1: 47).

Существует множество теорий о взаимоотношении добра и зла: китайцы считали, что привлекательность добра раскрывается только при существовании зла; В.В. Лазарев утверждает, что добро и зло – противоположные полюса; по мнению Л.Н.Коган, добра или зла в чистом виде не существует.

Фэнтези - это произведение, в котором невозможное соседствует с возможным. Основные его черты – особый мир, в котором развиваются события, его замкнутость, часто наличие квеста, не обязательность смерти (на примере бессмертных эльфов, домовых, колдунов). Одним из неотъемлемых атрибутов любого произведения жанра фэнтези является битва Добра со Злом, где Зло всегда уничтожается, а Добро вознаграждается (2: 162-163). При анализе текста Джоаны К.Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» («Harry Potter and the Sorcerer's Stone») мы выделили 142 различные оппозиционные пары, причем наиболее часто встречаются противопоставления добра и зла (38).

В целом наибольшее количество оппозиций приходится на начало и конец текста. Причем, если вначале при знакомстве читателя с миром автора, используется противопоставление волшебный – не волшебный, то в конце текста доминирующей оппозицией становится добро – зло.

Лексически оппозиция добра и зла выражается не только в именах нарицательных, но и в именах собственных. Альбус Дамблдор, настолько сильный белый маг, насколько Волдеморт – черный. Их имена также являются оппозициями. «Альбус» в переводе с латинского означает «белый», «морт» – смерть. Так белый – смерть или белый – черный оппозиция, скрытая в именах двух волшебников.

Основным лексическим противопоставлением данного ряда следует считать “good – evil” («добро – зло»). Изначально эти два слова не представляли собой оппозиции: “evil” только в конце 19в приобрел ярко выраженную отрицательную окраску; “good” – обозначал объединение чего-либо, сбор, а позднее приобрел значение чего-то подходящего, сочетающегося.

В данной группе наблюдаются «перевернутые» оппозиции. Например, оппозиция “followers – enemies”, где “enemies” – на стороне добра. Они враги для зла, для последователей. Здесь слово с отрицательным значением служит для обозначения чего-то положительного.

Контекстуальные оппозиции данного ряда строятся на основе того, что принадлежит добру (желания, предметы, мысли) и что, относится к злу. Например, «silver» - «gold», «green» - «red». Серебряный и зеленый – цвета Слизерина, а золотой и красный – Гриффиндора. Таким образом, оппозиция “silver” – “gold” становится примером оппозиций лексических полей “добро” – “зло”.

Добро и зло можно проследить на разных уровнях. В начале произведения эта оппозиция приобретает больше социальный и бытовой характер, нежели магический и чудесный. В первых главах книги, где главный герой еще живет со своими дядей и тетей, встречаются следующие противопоставления: “pig” – “angel”, “sunlight” – “storm”. Эти оппозиции использованы для того, чтобы показать различия между отношениями Мистера и Миссис Дурслей, Гарри и Дадли, между самими этими героями, чтобы отразить их настроение. Второй уровень можно наблюдать уже в мире волшебников: это скрытая вражда Филча и Хагрида, приведенный – Кровавого Барона и Почти Безголового Ника. Следующий уровень - соревнование между Слизерином и Гриффиндором. Здесь представлены оппозиции “good – wrong”, “saintly – wickedly”. На этом уровне можно наблюдать решение проблемы, что хорошо – нарушить школьные правила и помочь кому-либо или сидеть и ни во что не вмешиваться и дать злу возможность действовать. Этот уровень плавно перетекает в наивысший уровень борьбы добра и зла.

Наибольшее количество противопоставлений связаны с самым сильным злом, которое можно сопоставить с мировым злом – властью Волдеморта: “evil – good”, “bad – good”, “white – black”. Здесь возникают более серьезные проблемы, чем нарушение школьных правил, в данном случае уже стоит вопрос о жизни и смерти, на этом уровне автор пытается решить философскую проблему соотношения добра и зла. Не случайно в произведении появляется имя Николаса Фламель – известного философа-алхимика.

Итак, оппозиция «добро – зло» раскрывает конфликт произведения и является основной единицей, организующей систему персонажей текста. В этом классе присутствуют обычные, «перевернутые» и контекстуальные оппозиции, выражающие различные уровни противостояния добра злу.

Литература

1. Научно-философская энциклопедия: в 4т. М.: Мысль, 2000.
2. Галина М.С. Авторская интерпретация универсального мифа (Жанр «фэнтези» и женщины-писательницы) // Общественные науки и современность. № 6, 1998. С. 161-170.

Я. Скуратовская,
ЧелГУ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор,
Л.А. Шкатова

ВЕРБАЛЬНЫЙ ИМИДЖ ОРГАНИЗАЦИЙ

На современном этапе коммуникативные процессы характеризуются усложнённостью формы и содержания, что связано, прежде всего, с бурным развитием предприятий, предоставляющих самые разнообразные услуги непосредственно потребителю [1]. Становится актуальной проблема формирования корпоративной культуры предприятий [2]. Мы полагаем, что организационная культура зависит от эффективности использования языковых средств делового общения и речевого воздействия.

Область нашего интереса представляют *вербальные компоненты* корпоративной культуры. Вслед за Э.А. Капитоновым под вербальными компонентами мы понимаем «текстовые (письменные) и речевые (устные) коммуникации, представляющие некоммерческий информационно-справочный материал, способствующий завоеванию позитивной известности и признания» [3]. Вербальными компонентами являются фирменное имя, миссия организации, рекламные тексты, деловые документы, публичные выступления и т.д.

В качестве рабочего определения понятия «*вербальный имидж*» мы использовали следующее: вербальный имидж – это сознательно созданный положительный образ лица или организации, выраженный словесно.

Цель работы состоит в том, чтобы проанализировать языковые средства создания имиджа организаций.

Объект работы – тексты организаций, занимающихся подбором специалистов для занятия руководящих должностей, а также рекламные тексты сотовых операторов Utel и TELE2.

Предмет работы – языковые средства и способы создания имиджа организаций.

Главной целью любого коммуникативного акта является воздействие [4]. Оно выступает залогом эффективности использования данных текстов. Поэтому к анализу текстов мы подходили с психолингвистической точки зрения. Нами были проанализированы тексты трех организаций, занимающихся подбором специалистов для занятия руководящих должностей, а также рекламные тексты сотовых операторов Utel и TELE2.

В результате анализа текстов консалтинговых компаний можно выделить некоторые общие речевые средства воздействия: эмоционально-образные ассоциации, метафорические сравнения («*Великий Гудвин*» (*преподаватель*)), риторические вопросы («*Знакомо ли Вам ощущение беспомощности?*»), парцелляция («*Сметь. Хотеть. Добиваться.*»). В речи сотрудников организаций встречаются окказиональные и жаргонные выражения («*несрастушечки*», «*замануха*», «*забабахать*»). Характерны однотипные названия рекламных текстов («*Восемь причин, по которым нам следует ближе познакомиться*» и «*Четыре повода поговорить о профессионалах*»).

Таким образом, рекламные тексты разных организаций имеют некоторую общность содержания (поднимаются проблемы развития личностных и профессиональных качеств специалиста), структуры текста (используются общие модели заголовка текста, форма подачи материала (тезисы пронумерованы)).

Далее мы исследовали вербальный имидж сотовых операторов Utel и TELE2, чья деятельность непосредственно связана со сферой «человек-человек».

Интересно отметить связь названий двух компаний – «Utel» и «TELE2». В обоих названиях присутствует такой словесный компонент, как *«tel»*. Tel – это телекоммуникации в широком понимании: телефон, телеграф, телевидение, телеобучение, телемедицина, телематические службы и т.д. Все эти услуги оказывает компания Utel. Название «Utel» можно считать современной интерпретацией слова «уралсвязьинформ» – «уральские телекоммуникации».

При анализе одного из рекламных текстов Utel обращает на себя внимание само название текста: *«Услуга Хороший тон»*. В названии применяются два различных значения лексемы *«тон»*. В данном тексте семантика словосочетания *«хороший тон»* связана со своеобразным «телекоммуникационным этикетом»: *«Хороший тон – дарить мелодии друзьям и заказывать мелодии «для двоих»*.

Нами были выявлены некоторые речевые средства воздействия. Наряду с употреблением восклицательных и вопросительных конструкций используется такая синтаксическая фигура, как анафора, причем начальным повторяющимся компонентом является лексема *«хотите»*. Многократное употребление данной лексемы в вопросительной конструкции вызывает обратный, утвердительный эффект, возникает желание подключить данную услугу:

Хотите удивлять и удивляться?

Хотите приветствовать каждого, кто вам звонит,
любимой мелодией, музыкальным хитом или шуткой?

Приведённые примеры использования конструкций динамического синтаксиса способствуют достижению главной цели рекламы – быстро и результативно воздействовать на восприятие.

Сопоставив рекламные тексты сотовых компаний и организаций, занимающихся подбором персонала, можно сказать, что наиболее эффективны с точки зрения ответственности тексты сотовых операторов, что объясняется не только более активным использованием языковых средств делового общения и речевого воздействия, но и целевой направленностью данных текстов, их актуальностью..

Итак, проанализировав языковые средства создания имиджа организаций, можно сделать вывод о том, что данная работа имеет практическую значимость и актуальна, так как рыночная экономика в современном обществе невозможна без формирования корпоративной культуры.

Литература

1. Полковский В.П., В.В.Горпынчук. Деловое общение: особенности и перспективы // Культура речи в разных сферах общения. Тезисы докладов Всерос. науч. конф., Челябинск, 15-17 сентября 1992г./Отв. ред. Л.А.Шкатова, А.А.Панова, Л.А.Месеняшина.; Челяб. гос. Ун-т. Челябинск, 1992. С.112.
2. Харченко Е.В. Модели речевого поведения в профессиональном общении. – Челябинск: Издательство ЮУрГУ, 2003. С.13-41.
3. Капитонов Э.А., Капитонов А.Э. Корпоративная культура и PR. – М.: ИКЦ «МарТ», Ростов-н/Д: Издательский центр «МарТ», 2003. С.205.
4. Степанченко И.И. Психолингвистический эксперимент как один из методов функционального исследования метафор стиля// Исследование проблем речевого общения. М., 1979. С.56-57.

К. Резвушкин,
ЧелГУ

Научный руководитель –
кандидат педагогических наук,
доцент

Н.Б. Приходкина

«ПАДОНКИ» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КИБЕРКУЛЬТУРЫ

В толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой *падонки* – «разложившиеся, преступные, деклассированные элементы». Тогда как *падонки* – русская Интернет-субкультура, оформившаяся на рубеже XX и XXI веков, носящая контркультурный характер и обладающая такими признаками, как провокационность и эпатажность. Для падонков характерно использование в речи обценной лексики, нарочитых орфографических ошибок: «аффтар», «чайнег».

Тема исследования актуальна в условиях становления информационного общества в современной России. Всё большее значение приобретает спо-

способность к эффективной коммуникации в сетевой сфере. Язык «падонков» дисперсно функционирует в пространстве Рунета (в последнее время и выходит за рамки виртуальной коммуникации), и умение его понимать становится необходимостью.

Цель исследования – определение места падонков в культурном контексте. А.А.Калмыков и Л.А. Коханова говорят о том, что Интернет – лишь симуляция связи с культурой. Значит, один из основных этапов развития киберкультуры – симуляция культуры. Выделяется две формы такой симуляции – движение хакеров и сформировавшееся на его основе движение киберпанков. Мы считаем, что падонки являются третьей, хронологически последней формой симуляции культуры.

Задачи исследования:

- описание форм симуляции культуры,
- сопоставление форм симуляции культуры;
- выявление культурных черт, проявившихся только у падонков и нашедших отражение в их речи.

Используются метод научного наблюдения с последующим обобщением результатов и метод сплошной выборки. Материалом служат программные документы хакеров, киберпанков, «падонков» и креативы с сайтов www.udaff.com, www.padonki.org.

Укажем наиболее релевантные признаки для различения таких симулятивных культурных форм, как хакеры, киберпанки и падонки. Субкультура хакеров возникает в 60-е гг. XX в., киберпанков – в 80-е гг., обе они носят интернациональный характер. Субкультура падонков зарождается в конце 90-х и носит исключительно русскоязычный характер. Программными документами субкультур падонков и хакеров являются соответствующие манифесты, программа киберпанков содержится в романе У. Гибсона «Нейромансер». Понимание индивидуализма на всем протяжении развития киберкультуры эволюционирует. Хакеры отождествляют индивидуализм со свободой. В понимании киберпанков индивидуализм – возможность выражения личных взглядов, выбора собственных предпочтений и интересов, в понимании падонков – яркость на фоне «серой массы», абстрагирование от социальных норм и правил в любых проявлениях своей воли. Хотя все движения характеризуются одинаково бескорыстными целями, черты личности их участников разнятся: у хакеров это – интеллектуальность, образованность, техноцентричность, у киберпанков и падонков – циничность, асоциальность и нигилизм. У падонков эти черты носят карнавальный (М. М. Бахтин), пародийный характер. Карнавальность субкультуры падонков проявляется также в отсутствии видения мира будущего, поскольку

она предполагает лишь пародийное отрицание с осмеянием. Тогда как хакеры видят мир будущего благополучным миром свободной информации, а киберпанки представляют его как постиндустриальную антиутопию, либо как социальное неблагополучие при технологической утопии. Основания для протеста у носителей каждой субкультуры различны. У хакеров – коммерческое распространение информации, несправедливость в какой-либо сфере общественной жизни; у киберпанков – угроза предельного уменьшения степени значимости и свободы человеческой личности в результате грядущей технократизации общества и превращения человека в биоробота; у падонков – унификация, цензура, официальная идеология, лица нетрадиционной сексуальной ориентации, экспансия США.

Выводы:

1. Падонков можно определить и как субкультуру, и как контркультуру, поскольку контркультура выступает как разновидность субкультуры, в основе которой лежит отрицание принятых в данном обществе ценностных установок.
2. Субкультура падонков является новой, хронологически последней формой симуляции культуры, заимствовавшей отдельные черты предыдущих форм, то есть хакеров и киберпанков.
3. Такой признак субкультуры падонков, как карнавальность, отсутствует в предыдущих формах симуляции культуры и является новым в развитии киберкультуры.
4. Карнавальность проявляется как в языке «падонков», так и в характере видения ими мира будущего и чертах носителей субкультуры.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1

Пленарные доклады

Сайдуллаева Л. «Театр двух императоров» в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»	3
Роготнев И. Феномен современного щедриноведения	5
Четвертных Е. Элизийский текст в поэзии XIX века	9
Печагина Т. Понятия «Добра» и «Зла» в произведениях жанра фэнтези (на примере романа Дж.К. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень»)	11

Часть 2

Секция «Литературоведение»

Барышникова К. Традиции дендизма в творчестве О. Уайльда	14
Дерябина Н. Специфика концепта «ненадежный повествователь» в творчестве К. Исигуро (романы «Художник меняющегося мира» и «Не отпускай меня»)	17
Гарник Е. Формат журнала (на материале гляцевых и независимых журналов Екатеринбурга)	19
Бороненко А. Жанровая специфика романа М. Фрейна «Одержимый»	22
Горьковец Н. Чехов и литература постмодернизма: повествование под знаком культурной мифологии («Чайка» Чехова и «Ворона» Кувалдина)	25
Данченко Е. Стилевые проявления в «Легендах Невского проспекта» М. Веллера	27

Часть 3

Секция «Языкознание»

Шаймиева Л. Функциональные и языковые особенности PR-текстов (на материале конкурсных студенческих PR-проектов)	31
Аллаярова Л. Инвективная оценка в конфликтогенных текстах	34
Агафонова А. Ментальные сферы русского языка: понимание и убеждение	37
Глотина О. Лингвоидеологический анализ дискурса (национальный аспект)	38
Тодер М. Интернет-форум как комплексный речевой жанр	41
Смирнова И. Структура сложноподчиненных предложений в антропоцентрическом аспекте	44
Воронина О. Сценарное воплощение концепта «любовь» в романной прозе Людмилы Улицкой	47
Коган Е. Предметная лексика в русской и якутской паремии	50
Мехралиева О. Функции лексики цветообозначений в создании психологического портрета (на материале рассказов Н.А. Тэффи)	52
Печагина Т. Понятия «Добра» и «Зла» в произведениях жанра фэнтези (на примере романа Дж.К. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень»)	55
Скуратовская Я. Вербальный имидж организаций	57
Резвушкин К. «Падонки» в контексте развития киберкультуры	60

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ
БОЛЬШОГО УРАЛА**

Тезисы студенческой конференции

Ответственный за выпуск
Д.В. Харитонов

ISBN 5-87039-128-8

Объем 4,5 уч.-изд. л. Тираж 100.
Формат 70х100/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Заказ № 72.

Отпечатано в типографии ЧГПУ.
424080, г. Челябинск. пр. Ленина, 69